TEATRUL SATIRICUS ION LUCA CARAGIALE

Dina Haşcu-Ghimpu

NĂSCUT ÎN ZODIA CARAGIALE

1990 - 2010

Casa editorial-poligrafică Bons Offices
Chişinău, 2010

VOLUM FINANȚAT DE
TEATRUL *SATIRICUS I. L. CARAGIALE*

CZU

H

Ediție îngrijită de **Dina Hașcu-Ghimpu**
Coordonator, editor: **Victoria Cazacu**
Tehnoredactare și copertă: **Andrei Ichim**, **Mihai Sava**, **Simion Coadă**

Descrierea CIP a Camerei Naţionale a Cărţii

Casa editorial-poligrafică Bons Offices
Bd. Gagarin nr. 10, telefon: 500 895, 500 578

ISBN



CV Dina Hașcu-Ghimpu

Născută: 27. 06.1957;

Studii: 1975 – **1979**, Facultatea *Regie și Arta Actorului*, Institutul de Arte *Gavriil Muzicescu*, Chișinău;

Activitate profesionalr: 1980 – **1986**, profesor de teatru, *Catedra Regie și Arta Actorului*, Institutul de Arte *Gavriil Muzicescu*; **1986** – **1988**, colaborator științific superior, *Muzeul de Etnografie și Istorie Naturală*. **1988 – 1992**, șefa sectorului științific de cercetare și documentare, *Muzeul Teatral al Uniunii Oamenilor de Teatru*; **1992** – **2009**, funcționar public, Consilier de Stat, rangul II, consultant principal, *Direcția Arte și Învățământ Artistic*, Ministerul Culturii și Turismului din RM; **2002 - 2005**, doctorandă, *Academia de Teatru, Muzică și Arte Plastice*; din **2010** - director *Direcție generală strategii și politici culturale*, Ministerul Culturii din RM.

Proiecte de creație: Autoare de proiecte și strategii culturale; realizatoare a unor acțiuni culturale de anvergură – festivaluri teatrale, concursuri, treceri în revistă, simpozioane, laboratoare; membru juriu Festivaluri Naționale și Internaționale de teatru; comunicări științifice la simpozioane naționale și internaționale de teatru;

Activitate legislativă: autoare a numeroase acte legislative și normative;

Activitate de creație: 1984, eseu *Educarea gândirii metaforice a studenților facultății de regie*; **1988**, eseu *Teatrul folcloric din Moldova*; **1995** – **2003**, ciclu de emisiuni radiofonice legate de folclorul teatral tradițional și teatrul profesionist la Compania Publică *Teleradio-Moldova*; publicații de critică teatrală

în ziarele și revistele de specialitate *Teatrul*, *Sud-Est*, *Masca*, *Coliseum*, *Info-Masca*, *Contrafort*, *Flux*, *Timpul*, *Literatura și Arta*, *Jurnal de Chișinău*, *Nezavisimaia Moldova* ș.a.; **1990** – **2010**, proiectul *Teatrul ca artă sintetică* - ciclu de dialoguri cu maeștri în domeniul teatrului din RM și România. A realizat peste 60 de dialoguri cu creatori de teatru și peste 70 de eseuri și articole de critică teatrală.

CU GRIMONUL PE OGLINDA STAGIUNILOR

Născut în zodia Caragiale nu este o carte de răspunsuri, ci o carte de interogații. Ea se poate defini și ca „jurnalul unui spectator avizat”. Un jurnal revelator bine sistematizat, ancorat în spațiul actului critic cu detalii surprinzătoare, care plasează volumul într-un larg context teatral și cultural. Fără a insista să fie novatoare cu orice preț, scormonind până la cel mai subtil detaliu din viața Cetății Teatrale, opiniile și investigațiile Dinei Hașcu-Ghimpu se rețin de la prima lectură. Eficienta clasificare a materialelor, includerea unei suite de interviuri, evidența distribuirii actorilor în spectacole, luările de poziție ce lărgesc considerabil aria acoperită de documentarea informațională alcătuiesc, la un loc, o cronică vie, un portret integru al Teatrului *Satiricus Ion Luca Caragiale*, statornicit temeinic în epoca sa.

Cine se aștepta ca în paginile cărții să descopere „o apologie a artei comediei” va fi decepționat de mărturisirile aspre, deloc umoristice, de comentariile precise, lapidare.

Ceea ce impresionează de la bun început este minuțiozitatea construcției compoziționale și argumentarea inteligibilă a judecăților. Cercetării i se impune din start un caracter metodologic, didactic chiar, în sensul bun al cuvântului. Propunându-și tema – examinarea fenomenului trupei de pe strada *Mihai Eminescu* nr. 55 – autoarea este conștientă și de diversitatea aspectelor de abordare și de multitudinea constatărilor anterior exprimate. Documentarea riguroasă este etalată și pusă în valoare cu strictețe: suntem purtați printr-o „critică a criticii” de la analiza opiniilor estetice și literare, referitoare la opțiunea repertorială, până la „cine sunt actorii lui Sandu Grecu”.

Teatrul *Satiricus*, ca teritoriu de observație și reflecție, o călăuzește pe autoare nu la docte studii teatrologice, ci la eseistică, recenzie și portretistică teatrală. Criticul nu cade în capcana cuvintelor de umplutură, nu inventează vedete scenice. Ea spune exact ceea ce vrea să spună, „deranjând” cu opinii imprevizibile, temeinic argumentate.

Născut în zodia Caragiale poate fi considerată din mai multe puncte de vedere o tipăritură programatică, întrucât cronicarul, făcând parte din cohorta prolificilor analiști teatrali, este profund implicat de mai multe decenii în mișcarea scenică națională. Dina Hașcu–Ghimpu se numără printre recenzenții, care fac explorări teatrale nu în vederea acumulării de materiale aleatorii, potrivite pentru „îngroșarea” unei simple culegeri de articole. Pentru autoare, spiritul de sinteză presupune în primul rând, o considerabilă responsabilitate. Analista și-a alcătuit meticulos volumul, nu sub impresiile „fierbinți”, de moment, ci printr-o contemplare și cugetare „la rece”, după ce premierele „s-au copt”, dar nu „s-au veștezit”. Criticul analizează scrupulos ceea ce a văzut, nu ceea ce a citit și auzit. Actualitatea și durabilitatea se întâlnesc fericit între copertele lucrării.

Autoarea practică o verificare și anchetare profesională, cu riscul punctului de vedere personal. Analize ocazionate și nu ocazionale. Cu acțiune strict localizată – scena *Satiricus*. Cu protagoniști, care nu se mistuie nici în mijlocul mulțimii străzii. Cu actori și regizori, care nu se consideră „stele rătăcitoare”. Acoperind un element parțial al unui întreg, de la ideea de regie până la cea de opțiune repertorială – căci este vorba de o lume scenică unde încape și Caragiale, și Bulgakov, și Moliere, și Esinencu, și Strâmbeanu, și Cheianu, Crudu, Burac, Filip, Negru – autoarea aduce un spirit de sistem, studiind cu amănunțime viziunile lui Sandu Grecu despre regie, dramaturgie, festivaluri și turnee.

Născut în zodia Caragiale vine să umple un gol de informație teatrală. Și, în același timp, e o autentică mărturisire a celor, care, cu două decenii în urmă, au pus temelia unei originale trupe artistice. Afirmarea unui limbaj teatral specific a impus cărții o structură mozaicată, unde se intersectează atât pe orizontală cât și pe verticală cronici, eseuri, interviuri, microportrete ale regizorului, secretarului literar, actorilor. Ochi sigur în detectarea unor vrednicii netrucate, argumentație fermă, evitarea divagației și, în genere, a gesticulației lingvistice lejere, frazarea nutrită de substanță analitică – iată semnele nodale ale cărții. Autoarea nu-și dezminte precizia și acuratețea reflecțiilor critice, modul ordonat de a cerne și discerne. Cunoscut și apreciat teatralist, dumneaei izbutește să facă operă de cronicar teatral în sensul prim al cuvântului, și anume, acela de istoric-memorialist, evocând riguros, în calitate de martor atent și comprehensiv, o bogată suită de spectacole, care, prin însușirile lor distincte, au marcat drumul trupei acasă și peste hotare. Dina Hașcu-Ghimpu revine din birourile ministeriale în teatru ca la o veche și statornică pasiune, arătându-se preocupată de tot ceea ce-i frământă pe actori, regizori, dramaturgi, critici. Observațiile analitice își păstrează valoarea, chiar dacă înregistrează evenimente sau realități față de care timpul a pus o oarecare distanță.

Volumul de față este și opera frământatei vieți artistice a teatrului din ultimele (sau primele?) douăzeci de stagiuni. Mai este o inițiere și o cunoaștere – lecturând materialele putem oricând stabili reperele stagiunilor, jocul actorilor, relațiile regizor-dramaturg-interpret care, împreunate, formează „motorul mașinii de produs teatru”. Se reține, pentru lapidara și finețea observațiilor, secțiunea dedicată actorilor. Interviurile nu sunt simple confesiuni, nici relatări de episoade distractive din turnee, nici tablete anecdotice din culise, ci texte polemice, formulate condensat, cu sensibile observații psihologice și vervă cronicărească. Dintr-o fulgerare putem intui ceva din tainele teatrale, nespuse și nescrise încă.

Născut în zodia Caragiale – volumul cu numărul 14 din Colecția Satiricus – e o cronică teatrală căreia îi simțeam lipsa și care adună între copertele sale posibilitatea de a fi împreună „pentru *a vedea* și *auzi* ce ne spun emoțiile și stările transmise din scenă.” Studiul, consemnat cu grimonul (străvechi condei pentru machiere) pe oglinda stagiunilor, ne aduce parfumul, atmosfera și stilul particular al teatrului *Satiricus*. Și aici nu e vorba de complementaritate, de menajament. E vorba de veridicitate și complexitate. Dacă nimeni nu scoate apa din fântână, apa se bâhlește și e năpădită de mătasa broaștei. Dina Hașcu-Ghimpu se simte în „apele ei” în rol de „fântânar teatral”.

Pavel Proca
Maestru în Artă

MEDITAȚII INIȚIATICE

În teatrele cu vechi tradiţii istorice, deci și artistice, este definitorie amprenta celui care a creat instituţia, ea identificându-se, adesea, cu însăşi numele creatorului.

Aici ne vine în gând teatrul elizabetan, adică cel al lui Shakespeare: pecetea de geniu a marelui dramaturg a rămas pentru totdeauna înscrisă pe firmament, trasând linia directoare pe sute de ani înainte. La fel, și teatrul francez a avut parte de augurii săi - Racine, Cornelle, Beaumarche, Moliere, prin intermediul cărora arta teatrală a escaladat cele mai înalte piscuri artistice. Istoria teatrală a secolului XIX și, în special, a secolului XX, schimbă accentele de la dramaturg și actor la regizor, care face o sinteză a artelor frumoase, personalizând actul de creație prin viziuni / concepții și interpretări proprii. Astfel, teatrul rusesc de repertoriu, din 1908 și până în prezent, enumeră figuri marcante, nume, care au creat imaginea inconfundabilă, stilul și acea inedită „caligrafie", despre care se spunea – ăsta e teatrul lui Stanislavski, sau al lui Vahtangov, Ohlopkov, Liubimov, Efros, Zaharov, etc. Ca să nu mai vorbim de marii „iluminiști" europeni ai sec. XX, regizorii cu faimă mondială, deschizătorii de drumuri – Piter Brook, Giorgio Strehler, Piter Stein, Eji Grotovski și alte nume sonore… În teatrul românesc, de asemenea, nu poți confunda estetica spectaculară a maeștrilor Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Vlad Mugur, Ghiorghi Harag, Andrei Șerban sau Silviu Purcărete, autografele scenice ale cărora sunt imposibil de plagiat.

Tradiția noastră teatrală nu este, poate, atât de veche ca a altor țări europene, datorită mai multor factori obiectivi și subiectivi.

Actualmente, avem reprezentanți ale unor importante școli de teatru din Rusia, cum ar fi Școala Studio MHAT și Școala Superioară de Teatru „B. Șciukin" din Moskova, Institutul de Artă Teatrală „A. Lunacearski" sau Institutul de Artă Teatrală „A. Ostrovski" din Leningrad etc. Acești exponenți, care fac parte din diverse generații de actori sau regizori, și-au adus contribuția la dezvoltarea teatrului de vocație profesionistă din Moldova, creând, prin simbioză, un aliaj special dintre teatralitatea de sorginte arhaică, folclorică a culturii noastre tradiționale și creația / arta contemporană. Fenomenul s-a manifestat pregnant, îndeosebi prin intermediul unei instituții, artizanul căruia este protagonistul acestei cărți. Este vorba de regizorul și directorul Alexandru Grecu, care, în pofida neîncrederii opiniei publice, a unei părți a criticilor / creatorilor noștri de teatru, a atitudinii condescendente pe care a suportat-o stoic de-a lungul anilor, și-a continuat drumul ales, considerându-l unicul posibil și corect.

Teatrul pe care l-a creat – „Satiricus" și care acum se identifică cu numele lui, nu a fost doar un moft artistic, un joc al propriei veleități, o dorință de a-și face carieră de funcționar în domeniul culturii (acum înțelegem acest lucru), ci o funcție asumată conștient în vederea realizării unei sinteze firești; găsirii prin intermediul artei a acelei punți de legătură dintre istorie și contemporaneitate, dintre esența ființei naționale și actul artistic postmodern.

Orice spectacol realizat de regizorul Grecu, de la primele sale montări - „Păcală și Tândală", „Ho, țară!", „Moțoc" și până la ultimele – Proiectele „Integrala Caragiale" și „Dramaturgia contemporană", denotă ancorarea lui în ceea ce numim Teatru al Cetății. Un teatru, care nu este indiferent față de flagelurile sociale, față de imperfecțiunile de sistem, fiind adeptul „iredentismului" artistic, ce proclamă libertatea necondiționată a creației și lupta cu conformismul societății contemporane. În acest sens, teatrul satiric este, poa-

te, cel mai eficace „instrument” de cultură și culturalizare continuă (iertat să-mi fie pleonasmul), care potențează capacitățile salubrizante ale întregii națiuni prin intermediul genului profesat. Se poate râde în diverse feluri – ironic sau batjocoritor, sublim sau grosolan, cu sens sau fără…

Teatrul „Satiricus”, născut în Zodia lui Caragiale, încearcă să râdă cu tâlc, ne pune oglinda convexă în față și ceea ce vedem acolo nu întotdeauna ne place. Nu avem decât să ne supărăm pe propria imagine…

Dina Hașcu-Ghimpu

SPECIFICUL CREAŢIEI ARTISTICE A REGIZORULUI ALEXANDRU GRECU

Regizorul **Alexandru Grecu** n-a încercat să se integreze, să se adapteze unui teatru deja format pentru a-și realiza principiile sale artistice, ci invers, și-a creat propriul teatru, selectându-și echipa în concordanță cu viziunile sale asupra esteticii artei teatrale contemporane. Dar până a ajunge la această decizie importantă în viața sa, parcurge un traseu exemplar: absolveşte facultatea de regie a Institutului de Arte din Chişinău, timp de câţiva ani joacă şi montează la **Teatrul Poetic *Alexei Mateevici***, concepe zeci de farse, scenete, scheciuri la **Teatrul de Miniaturi** al televiziunii naţionale şi **Teatrul *Dialog***, fondat de el în 1987 la Centrul Republican al Tineretului.

Activitatea profesională constantă, interesele diverse, dar şi profilul său de factură analitică, îl determină pe Grecu să-şi aprofundeze studiile. Acest lucru se întâmplă în perioada anilor 1987 - 1990, când se înscrie la cursurile de regie ale lui Konstantin Raikin, care devine ulterior directorul Teatrului *Satirikon* din Moskova și care s-a format ca personalitate de creație la prestigioasa Școală Teatrală *Șciukin*. Între altele fie spus, numeroși descendenți ai acestei școli, începând cu anul 1960, reprezintă cu mult talent și dăruire arta teatrală națională din Moldova. Această școală a pregătit câteva generații de actori din Moldova. După absolvirea acestei școli, Raikin este angajat în calitate de actor la Teatrul *Sovremennik*, unde joacă în spectacolele altor regizori, montează de sinestătător și se filmează. În lucrările tânărului actor era evidentă tendința de exteriorizare plastică a rolurilor, iar multe dintre ele aveau amprenta măștilor Comediei dell Arte sau ale eroilor teatrului medieval rusesc. Raikin era

nevoit să-și încadreze viziunile sale în concepția estetică a unui teatru, care avea o identitate artistică distinctă. Doar după o perioadă considerabilă de 10 ani de activitate Raikin își fondează *Satirikon*-ul, în care, finalmente, își aplică cunoștințele căpătate și are posibilitatea să-și realizeze integral toate ideile.

Urmând exemplul profesorului său de regie, Alexandru Grecu îmbibă tradiția vahtangoviană, cu teatralitatea ei debordantă, cu expresivitatea ei sugestivă, carnavalescă, încercând totodată să-și descopere propria esență artistică. În perioada studiilor sale la Moskova el profită din plin de schimbările radicale, produse în capitala fostei uniuni sovietice. Prin anii ’80 - ’90 în viaţa teatrală a Moscovei se producea o adevărată „revoluţie culturală”. Regizori notorii, care părăsiseră anterior Rusia pe motive de ordin politico-artistic, acum montează pe scenele moscovite. La *Taganka* Iury Liubimov îşi restabileşte celebrele spectacole *Boris Godunov*, *Jivoi (Supraviețuitorul) și Malenikie traghedii* (*Micile tragedii*), la Teatrul Tineretului lui Ghinkas se demonstrează *Clandestinitatea*, Roman Viktiuk montează la Teatrul *Satirikon Kameristki* (*Cameristele*), Gleb Panfilov, regizorul de film, realizează *Hamlet* cu Oleg Iankovski în rolul principal, Oleg Efremov lucrează asupra piesei lui Alexei Ostrovski *Na vsiakogo mudreţa dovolino prostotî* (*Şi deştepţii calcă-n străchini*), Konstantin Raikin lansează în premieră spectacolele *Hercule*, *Mowgli*, *Cito naşa jizni* (*Ce e viaţa omului*) şi *Liţa* (*Feţele*). Totodată, metropola rusă devine gazda celor mai cunoscute şi prestigioase colective teatrale din lume. În cadrul schimburilor culturale şi festivalurilor unionale vin la Moskova teatre din Spania şi Germania, Piter Stein aduce renumita sa *Livadă cu vişini*, Peter Brook vine cu *Trei surori*, cu spectacole de autor vin Giorgio Strehler şi Robert Sturua. Aceste experienţe artistice îi oferă tânărului regizor posibilitatea asimilării nu doar a valorilor școlii teatrale rusești, ci și a tradițiilor culturale și esteticilor teatrale europene. Ele îi lărgesc orizontul estetic, îi liberalizează fantezia de creație, îi ascuțesc percepția, îi educă gustul pentru formă, îi dezvoltă capacitățile de conceptualizare a ideilor într-un sistem unitar propriu.

Urmărind îndeaproape creația lui Raikin, Grecu găsește destule similitudini cu propriile sale concepţii despre teatru. Și Raikin, ca vahtangovian, pe lângă arta actoricească, acordă o importanță deosebită dansului, gesticii, muzicii, vocalului, costumelor, adică aspectului sărbătoresc al spectacolului. Numai că teatralitatea lui are rădăcini în folclorul rusesc, în arta *skomorohilor* din reprezentațiile de bâlci. Felul de percepție a teatralității la Grecu, după cum e și firesc, este strâns legat de valorile teatrului românesc, de folclorul național, de teatrul tradițional de ritualuri și obiceiuri. Mai ales se regăsește în *teatrul călușăresc*, pe care la vremea sa l-a studiat temeinic, cu toate simbolurile și semnificațiile acestuia. Deci ambii, intuitiv, își căutau identitatea la izvoarele culturii lor tradiționale. Numai că Grecu, ulterior în mod deliberat își pune drept scop efectuarea unei alianțe firești între teatrul european și teatrul de origine folclorică, națională. Într-un interviu el recunoaște: *„Eram conştient de faptul, că în artă contează de unde ţi se trag rădăcinile, numai astfel poţi să creezi un teatru de conţinut, care se va încadra organic în valorile universale, fără a imita papagaliceşte modele de aiurea. Am ajuns la această concluzie după ce am studiat multe lucrări în domeniu, constatând, că acest gen tradiţional românesc (se referă la Căluşari) era foarte aproape de ceea ce însemna şcoala lui Raikin, adică şcoala şciukinistă, vahtangoviană… Poate că maestrul rus a ajuns în mod intuitiv la stilul său, însă acest gen de spectacol se dovedea foarte aproape de teatrul nostru căluşăresc… Ulterior, am dezvoltat acest specific artistic pe scena Teatrului Satiricus”*. Dealtfel, observaţia regizorului cu privire la asemănări se dovedeşte a

fi perfect adevărată: studiile în domeniul etnografiei şi etnologiei atestă clar, că tradiţia zeului cabalin precreştin este comună tuturor indo-europenilor, ea pornind de la geto-daci şi ajungând ulterior la slavi, prin filiera grecilor bizantini. Astfel se explică existenţa ei atât în arealul balcanic, cât şi pe teritoriul estic al Europei.

Crearea în 1990, pe lângă Filarmonica Naţională, a propriului teatru, ***Satiricus***, cu stabilirea genului predilect – comedia, nu este doar un tribut adus *Satirikon*-ului moskovit. Este alegerea conştientă a tânărului pe atunci regizor, deoarece experienţa anterioară, dar şi simţul umorului, ochiul ironic, chiar satiric, asupra realităţii cotidiene, caracterul militant, implicarea în probleme de stringentă actualitate, îl definesc ca personalitate umană şi artistică. De la comedii / farse lejere, regizorul trece lent la varieteuri şi muzicaluri, în care, pe lângă culoare şi muzică, este multă mişcare, dans. În general, chiar din primele sale spectacole Grecu pune accent pe plastica actorilor, pe mobilitatea lor exterioară şi interioară. El afirmă, că *„școala satiricistă face o simbioză între jocul actoricesc, vocal, plastică și dans”.* Iar multistilismul Teatrului *Satiricus*, pe lângă *„școala veche românească a călușarilor*”, mai are rădăcini *„în teatrul lui Matei Millo, Vasile Alecsandri, I. L. Caragiale, în cel francez al lui Moliere și cel rusesc al lui Stanislavski”.*

În ***Metamorfozele*** de Ovidiu influiența călușarilor este cel mai pregnant exemplificată. Subiectul se bazează pe două mici poeme ale lui Ovidiu. Unul se referă la mitul lui Narcis, iar altul la mitul lui Pigmalion. Este evidentă intenția regizorului de a pune în discuție probleme, ce țin de spirit în acestă lume, ce pune preț pe materie. Regizorul, care este și autorul scenariului, tratează miturile ca pe două ipostaze succesive ale existenței omului de creație. Artistul / **Vitalie Țapu**, prins în mrejele divine ale Creației / **Irina Rusu**, își caută identitatea, chinurile la care este supus sânt mistuitoare și plăcute în același timp. El este în căutarea femeii ideale, care ar întruni toate calitățile și aspirațiile atât ale artistului, cât și ale bărbatului din el. El schimbă model după model, în ramele picturilor sale sânt „încarcerate” pe rând Filomela / **Lilia Cazacu**, Andromeda / **Elena Oleinic**, Io / **Nina Toderico**, Europa / **Iraida Bobescu**, Terra / **Olga Ciobanu**, Meduza / **Elena Negrescu**. Dar tot nesatisfăcut rămâine, până când o descoperă pe Galateea / **Ludmila Gheorghiță**. Găsirea zeiței, a frumuseții fără de cusur, o ia drept răsplată pentru strădanii, ca pe un merit propriu și exclusiv. Aici chinurile lui ar trebui să rămâină în trecut, dar, după atâtea căutări sfâșietoare, uneori inutile și lipsite de sens, începe să se complacă, să-și glorifice meritele și tocmai aici intervine tragedia Pictorului. Zeul precreștin Odin sau divinitățile Olimpului îl pedepsesc, el se îndrăgostește de sine, de eul său propriu, autodesființându-se ca om de creație. În criză Artistul își distruge toate operele, iar neantul, veșnicia, îl acoperă în anonimat.

În unele scene, Grecu utilizează semiotica „exterioară” a fenomenului, cum ar fi „citarea” directă sau indirectă a unor elemente, ce fac parte din atributele ritualului călușăresc – *măștile zoomorfe, steagul călușului, bățul călușarului, clopoțeii, batista, alte fragmente din portul tradițional*. Spre exemplu, în scena, pe care am intitula-o convențional *Invocarea* (pe parcurs toate scenele au câte un titlu convențional), Dansatoarele dansează în jurul Galateei și flutură *batistele*, cum își flutură aripile un stol de păsări. Costumul Galateei conține elemente ale costumului tradițional, ea fiind înfrumusețată cu *panglici* și *mărgele*, ca Drăgaică. Același „stol” de batiste tremură, în cerc, de asupra corpului neînsuflețit al Galateei. În scena *Nunții* Artistului și Galateei, când ei se înfruptă simbolic din apa pură, neîncepută, armonia totală este întreruptă de alaiul Dansatoarelor, printre care se strecoară două *măști de lup*. Ele sugerează discret începutul discordanței dintre amanți: în ritualul călușarilor cultul lu-

pului, legat de calendarul pastoral, semnifică întunericul, frigul, divinitatea zoomorfă patronând iarna. Alaiul nupțial, cu chiotul „drujtelor" și jucatul batistelor, capătă un sens echivoc, treptat degenerând într-o bacanală, cu țipete sinistre de fiară, cu mișcări voluptoase, pe fundalul unui enorm șal roșu, pe care îl flutură amenințător Creația. În iureșul dansului, vălul de mireasă cu flori de lămîiță al Galateei este smuls de una dintre lupoaice, iar urletele de împerechere ale lupilor estompează atmosfera inițială de tandrețe și puritate.

În alte scene din spectacol sânt utilizate la modul direct *steagul călușului*, *bățul călușarului*, *clopoțeii* și, indirect, pensula, ca substitut al primelor două, în scenele chinurilor de creație ale Artistului.

Pe lângă utilizarea atributelor ritualului călușarilor, regizorul se aprofundează şi în esenţa energetică a datinei, prin practicarea unor coduri căluşăreşti – a celui *cromatic*, sonor / *muzical*, *astrologic*, *vegetal*, dar, mai ales, a celui coregrafic / *plastic*. Astfel, treptat, Grecu îşi conturează viziunea individuală asupra teatrului modern, descoperind congruiența dintre culturi diferite, ca specific, dar asemănătoare ca esență.

Codul *cromatic*, spre exemplu, este exploatat chiar din prima scenă a ***Metamorfozelor*** prin folosirea triadei culorilor mediatoare dintre lumi – alb / negru / roşu. Spectacolul începe într-o beznă neagră, ca hăul, doar două mici luminițe roșii licăresc, ca ochii unei fiare de noapte, care cresc și se transformă în două cercuri roșii, de foc. În mijlocul unui cerc stă Artistul, iar în mijlocul celuilalt Corul de femei. Cercurile duelează verbal, învocând, pe rând, ajutorul lui Odin. Treptat, cercurile de foc descresc, până la dispariția lor totală. Acest light-procedeu, utilizat pe întreg parcursul spectacolului, înafară de faptul că ajută la alternanța scenelor, mai are și altă funcție, dictând ritmul plastic, cardiac, al acestui balet contemporan. În altă ordine

de idei se poate afirma, că și lumina în acest spectacol are o partitură coregrafică: prin schimbarea intensității acesteia este condiționat gradul trăirii interioare a fiecărui erou, pe un anume segment de timp.

În scena *Demolarea idolului* apare cercul galben, culoarea despărțirii, în care își dă ultima suflare Creația. În scena dragostei Artistului și Galateei ei sânt „închiși" într-un cerc de foc, simbolul pasiunii dogorâtoare, care se stinge treptat, simbolizând consumarea sentimentelor. În epilog, prin intermediul culorii verzi - simbolul vegetației, și albastre - simbolul aerului și apei, este plastic redat mesajul spectacolului. În centrul cercului verde-albăstrui stă Artistul / Narcis, aplecat deasupra Creației, uitîndu-se la ea, de parcă s-ar uita în apă. Se „privește", cu mișcări lente ia în căușul mâinilor apa imaginară, o bea, se spală pe față... Exact același lucru îl repetă și partenera. Mișcările lor sânt sincronizate la maximum, absolut identice, dar inversate, creând senzația totală a oglinzii, a imaginii Artistului, reflectate în apă. Treptat, în spatele scenei se mai aprind două cercuri de lumină, în care stă corul antic, la început statuar și rece, ca zeitățile Olimpului, coborâte pe pământ, pronunțând, pe rând, sentințe solemne. Artistul își privește cu adorație imaginea în apă, apoi începe să-și sărute cu frenezie chipul. Sentințele Corului, martor la această scenă, devin tot mai aprige, până când se aseamănă cu blesteme, iar atitudinea de liniște demiurgică se preschimbă în agitație. Se leagănă ca niște copaci bătuți de vânt năpraznic, ca mai apoi să-și lase togile antice și să se transforme în Dansatoare-*iele*, iar numeroasele panglici verzi, care flutură sub ritmul alertat al muzicii, parcă ar simboliza valurile tulburate ale apei, în care se privea adineauri Pigmalion/Narcisul. În semiobscuritatea scenei, pe fundalul unei melodii, ce sugerează largheţe, spații nemărginite, cosmos, adică infinitul, „valurile" de-

vin tot mai puternice, tot mai înalte, fiind sugerate plastic de jocul unei enorme pânze albastre, care își fâlfâie „talazurile” peste întreg spațiul de joc. O vreme se mai aud și se mai „văd” printre „valuri” vocile și figurile Dansatoarelor și ale Artistului, ca mai apoi potopul imaginar să acopere întreg universul în tăcere.

După cum vedem, codul cromatic ajută la crearea atmosferei spectacolului, la menținerea tensiunii interioare în unele scene, aducând un prinos de spectaculozitate și punând în valoare mesajul acestuia.

Codul *sonor / muzical* este exemplificat în spectacol prin utilizarea instumentelor pe viu, de asemenea prin reproducerea sunetelor *fluierului*, *viorii, cobzei, cimpoiului, clopoțeilor / clopotului, cornului*, etc. sau prin *reproducerea sunetelor, emise de călușari în timpul dansului*. Bunăoară, prologul demarează în acompaniamentul unei melodii stinghere, stranii, cântate la flaut, pe fondul vocilor Corului de femei. Mai apoi, sub melodia autentică, dar stilizată a *Hăulitei* în interpretarea formației Trigon, are loc jocul ritualic al Dansatoarelor / Culorilor. Ritmul sacadat al *Hăulitei* susține mișcările ritmice și totodată haotice ale dansatoarelor. Scena, numită convențional *Prima împărtășanie*, este secondată de ritmul alertat, care seamănă cu o bătută, motivul amintind de departe dansul folcloric *Perinița*; Dansatoarele dansează jocul sălbatec al victoriei, cu țipete și mișcări de pantere, ieșite la vânătoare. Scena *Dezamăgirii* se derulează, la fel, pe fondul solo-ului singuratic al aceluiași flaut, cu tunete sinistre de tobă, care prevestesc răul, secondată de intervenția viorii, care aduce note de neliniște și frică. În scena epilogului, în întuneric, iarăși răsună flautul, aidoma vocii tânguite a unei sirene de mare. Utilizarea instrumentelor pe viu dă o notă de autenticitate deosebită acțiunii scenice, fiind o originală mașină a timpului, care ne teleportează în preistorie.

Codul *astrologic*, prin trimiterea la simbolurile călușărești, cum ar fi *cercul*, care semnifică soarele, *luna* şi toate derivatele acestora - *ciclul vieţii, circuitul natural, lumina, focul, căldura, viaţa* în general, este utilizat în majoritatea scenelor cu dansatoarele-Culori: cercurile roşii, de foc, din prolog, simbolizează cele două începuturi ale universului, luna și soarele, femeea și bărbatul. În scena, intitulată convenţional *Căutările*, cercul vieţii este sugerat de piruetele Dansatoarele-Culori. În toate dansurile ”ritualice” ale Dansatoarelor sânt prezente mișcările circulare, cerc este și cununa de lămîiță a Galateei-mireasă.

Prin codul *vegetal* se înţelege întrebuinţarea elementului floristic în spectacol, care în cazul ***Metamorfozelor*** nu este de neglijat. În scena *Invocării,* Odin se lasă convins s-o învie pe Galateea și-i trimite Artistului, în semn de bunăvoință, un *trandafir roșu* de foc, prin zeița roșie Io. În scena *Nunții,* Artistul și Galateea, în genunchi, sânt blagosloviți de Creație, care îi „inundă” cu florile purpurii ale dragostei, aceiași *trandafiri*, *cununa de lămîiță* a miresei simbolizând puritatea feminină. Chinurile creației îl macină pe Artist în scena *Dezamăgirii*, când vrea să imortalizeze frăgezimea și frumusețea trandafirilor, fiind conștient de faptul, că nu poate atinge perfecțiunea... *Romanițe* simple de câmp și un *mac roșu* însângerat sânt puse la picioarele Galateei, împietrite de durere, ele simbolizând simplitatea și jertfa nevinovată de sânge a acesteia...

În sfârşit, cel mai frecvent utilizat în *Metamorfoze* este codul *coregrafic / plastic* al călușarilor. Expresia corporală, semnată de maestrul Victor Tanmoșan, este condiția *sine qua non* a spectacolului ea devenind personajul principal al acestuia. Mișcarea este ceva intermediar între pașii de balet clasic și unele elemente stilizate ale dansului tradițional folcloric, stilul reflectând expresia modernă a plasticității corpului uman într-o realitate dezaxată, lipsi-

tă de frumos și armonie, dar în perpetuă căutare a acestora. Fiind vorba de metodele paraverbale, acestea se conţin în dansurile de ritual sau elemente ale acestora, gesturi, atitudine, mimică, actele magice, etc., ce constituie esenţa energetică a practicii căluşareşti. În mai toate intervenţiile Corului, tot el şi Dansatoarele / Culorile / Sculpturile, se conţin dansuri de ritual, elemente ale acestora, acte magice, invocări.

Bunăoară, în prolog, Corul adresează rugi aprinse zeului Odin, în alte scene el invocă zeul pentru a-l pedepsi pe Artist. Tot în prolog se desfășoară un dans ritualic, sub acompaniamentul Trigonului (melodia *Hăulita*), care are sensuri inițiatice și aduce în prim-plan o epocă și o lume demult apusă. Artistul își descoperă vocația, descoperind simbolic vălurile colorate intens, sub care sânt ascunse Sculpturile. Creația, sub chipul unei femei lascive, cu părul despletit pe spate, ca o paparudă, îl atrage pe Artist în vârtejul unui joc periculos. Ea îl seduce, „pețindu-i" Sculpturile ca pe niște mirese alese. Simbolizând actul creației, pictorul se antrenează într-un dans frenetic, încercând să le cunoască, să le supună, iar ele ba se las stăpânite, ba devin rebele... În această luptă corp la corp ies învingători când el, când ele. În spatele acestui dans ramele goale ale viitoarelor picturi tremură ritmic, deasupra capetelor protagoniștilor, amenințând, ca săbiile lui Damocles. Imperturbabilă rămâne doar o imensă ramă, garnisită cu o pânză, ce amintește de pielea vițelului de aur din Kolhida, trimitere la alt subiect din mitologia greacă. Frumusețea sălbatecă a „dansului tribal" răbufnește involuntar din interiorul dansatoarelor, ca flăcările de jar ale focului primar, proaspăt încins. Factura corpului uman este subliniată de linia costumelor semitransparente, create de Liubov Strokova. Ele imită goliciunea, subliniind însemnele esențiale ale feminității și asemănându-se cu desenele de pe amforele antice sau cu picturile murale grecești. Dansatoarele au ceva și

din figurinele venerelor paleolitice. Ritmul *Hăulitei* susține mișcările ritmice ale dansatoarelor, sugerând tangențe evidente cu *paparudele,* ce invocă ploaia sfântă și aducătoare de roadă, iar alteori cu *ielele,* ființele imaginare din mitologia populară românească, care sânt prăpădul bărbaților.

În altă scenă, intitulată convențional *Invocarea,* se imită ritualul înmormântării: Artistul o deplânge pe Galateea ca pe o simplă muritoare, iar disperarea îi este preluată de vocea singulară a unei bocitoare, care sună ca un ecou din înălțimi. Scena *Dezamăgirii* se derulează, la fel, pe fondul bocetului singuratic al unei femei, în care Corul, în togi antice imaculate, citește sentința Artistului. În penultima scenă, *Demolarea idolului*, care are, iarăși, ceva din practicile magice și dansurile tribale, fiind un anti-ritual, se consumă o nouă bacanală a nesățiosului Artist: el servește din potirul păcatului, imitând simbolic actul iubirii; Narcisul din el demolează tot ce găsește în cale, pune pe fugă Creația și Dansatoarele / Culori. Într-un suprem act de nebunie, idealul de frumusețe este dat jos de pe piedestal, fiind simbolic profanat. Ramele goale, aflate până atunci în repaos, în așteptarea împlinirii lor artistice, încep să balanseze în ritmul galopant al muzicii. Când ritmul atinge apogeul, Dansatoarele / Culori, în agonie, își dau ultima lor suflare, atârnând moarte de ramele trepidante. Totul se cufundă în întuneric...

În general, spectacolul este foarte bine structurat din punct de vedere al logicii textului dramatic și desfășurării evenimentelor, fiind vorba, totuși, de o logică artistică și nu una cotidiană. Este adevărat, că sânt și suprapuneri nedorite, când actorii operează în plan direct cu unele obiecte, care paralel sânt reprezentate simbolic în spectacol. Artistul desenează în anumite scene cu pensule adevărate; se căznește să imortalizeze într-o pânză trandafiri reali, corespondentul perfecțiunii lor în plan viu fiind Galateea; se uită într-o

oglindă veritabilă, după ce ea a fost imitată în scenă prin mijloace plastice; Galateea luptă cu rivalele sale - batistele multicolore, pe care le întruchipează în plan viu Dansatoarele / Culori; în aceleași atitudini relaționale se află și Creația cu vasalele sale – paleta de culori în persoana corpului de balet și în formă de batiste multicolore. Probabil, regizorul simțea, pe alocuri, insuficient limbajul corporal pentru a-și putea exprima plastic toate ideile.

Este de menționat faptul, că realizarea baletului ***Metamorfozele*** este un experiment unic în felul său în arealul teatrului românesc, fiind benefic din mai multe puncte de vedere. În primul rând, colectivul artistic al Teatrului „Satiricus” și-a lărgit orizonturile de cunoaștere în materie de creație tradițională. În al doilea rând, fiindcă se caută în materie de formă și stilistică teatrală, încercându-se o simbioză organică dintre formele teatrului popular, folcloric și cele ale artei culte, ale teatrului european. În al treilea rând, este o experiență inestimabilă pentru trupa artistică, care a luat lecții permanente de balet clasic și modern, perfecționându-și flexibilitatea aparatului locomotor și fiind de acum încolo apți de realizarea celor mai complicate sarcini artistice.

Octombrie 2007

VALORIFICAREA DRAMATURGIEI NAȚIONALE PE SCENA TEATRULUI MUNICIPAL „SATIRICUS I.L. CARAGIALE”

În perioada sovietică montarea dramaturgiei naționale pe scenele teatrale purta un caracter mai mult decorativ și sporadic, pentru a da impresia preocupării conducerii de vârf pentru cultura autohtonă, a o putea intitula „națională”, a insista asupra dezvoltării dinamice a acesteia, a ține la control creația autorilor dramatici și a dilua repertoriul teatrelor cu alte titluri și autori, decât cei de împrumut. Periodic apăreau câteva titluri ale autorilor naționali – clasici sau contemporani, în puținele teatre de atunci – Teatrul Academic Muzical Dramatic *A. Pușkin*, Teatrul *Vasile Alecsandri* din Bălți, Teatrul Republican *Luceafărul* și Teatrul Republican *Licurici*; Teatrul Rus de Stat *A. Cehov* asemenea dramaturgie nu monta în principiu. Astfel, au apărut spectacolele ***Chirița în provincie*** de V. Alecsandri, ***Radu–Ștefan, Întâiul și Ultimul*** de A. Busuioc, ***Minodora*** de A. Strâmbeanu, ***Copiii și merele*** de C. Condrea, ***Pământ*** de I. Podoleanu, ***Testamentul*** de Gh. Urschi la *Luceafărul*; ***Ovidiu***, ***Sânzeana și Pepelea*** și ***Chirița în provincie*** de V. Alecsandri, ***Casa mare*** și ***Doina*** de I. Druță, ***Tata***, ***Abecedarul*** și ***Cântec de leagăn pentru bunici*** de D. Matcovschi, ***Cele trei anotimpuri*** de A. Busuioc la Academicul *A. Pușkin*; ***Doi morți vii*** și ***Fricosul*** de C. S. Ciurea, ***Despot Vodă*** de V. Alecsandri, ***Frumos și sfânt*** de I. Druță, ***Străinul*** de P. Cărare, ***Troița*** de D. Matcovschi, ***Odochia*** și ***Osânda*** de I. Puiu la Teatrul *V. Alecsandri*, enumerându-le doar pe cele mai valoroase. De menționat, în paranteză, că erau montați și alți autori autohtoni - Gh. Malarciuc, A. Marinat, A. Cibotaru, S. Lehțir, L. Barski, L. Corneanu, R. Portnoi, I. Rom-Lebedev, S. Gulak-Artiomovski, E. Gherken, etc., specializați

în texte ideologizate, comedii ușoare sau cu tentă folclorică, care nu aveau nimic în comun cu folclorul sau tradițiile naționale autentice, promovând pseudovalorile. Asta pe lângă marea de titluri din dramaturgia rusă clasică și contemporană, cea a popoarelor din fosta uniune sau cea universală. Totodată, trebuie subliniat faptul, că atitudinea față de textele autohtone era una de circumspecție, de suspiciune, ca nu cumva să se strecoare în scenă idei subversive, mesaje neconforme ideologiei oficiale. În cazul, în care apăreau asemenea dubii sau interpretări posibile, textele nu ajungeau să devină spectacol sau acesta era interzis pe ultima sută de metri, cum s-a întâmplat cu „luceferistul" *Minodora*.

După anul 1989 a fost o perioadă de acalmie, apoi de reconstituire a valorilor, de avânt național, când au apărut mai multe instituții teatrale, care erau în căutarea identității. Astfel, Academicul *A. Pușkin* a devenit Teatrul Național *Mihai Eminescu*, s-au creat teatrele *Ginta Latină*, *Ion Creangă*, *Eugene Ionesco*, *B. P. Hașdeu*, *Alexei Mateevici*, *Guguță* și *Satiricus*. Toate aceste instituții erau puse pe experimente, erau în căutarea formelor noi, dar și în descoperirea spațiilor tematice interzise până atunci. Sânt montați absurdiștii, în primul rând textele lui Eugene Ionesco, dar se reconsideră și clasicii – Eminescu, Alescandri, Hașdeu, Negruzzi, Caragiale; la *Luceafărul* se montează în această perioadă două dintre textele mult discutate ale lui Druță - ***Horia*** și ***Cervus Divinus*** (montat apoi și la Teatrul Național *Mihai Eminescu*); apare spectacolul incendiar la acea oră ***Ce vor scriitorii***, dar și alte monospectacole în baza materialului poetic valoros; de asemenea, se fac dramatizări în baza operelor de proză ale autorilor naționali, clasici și contemporani, semnate de Andrei Vartic; pe lângă autorii dramatici consacrați, încep să apară textele tinerilor dramaturgi Val Butnaru, Constantin Cheianu, Gheorghe Calamanciuc, Nicolae Negru, Dumitru Crudu, Irina Nechit, Nicoleta Esinencu. În doar câțiva ani repertoriile teatrelor se completează

cu spectacolele ***La Veneția e cu totul altfel***, ***Saxofonul cu frunze roșii, Procedeul jiu-jitsu, Iosif și amanta sa, Luministul***, ***Noi, Ultima noapte de mileniu cu un copil îmbătrînit***, ***Un orb și o oarbă pe munții Caucaz***, ***Doamna din satul Florilor ce Mor, Revine Marea Sarmațiană și ne întoarcem în Carpați, Stoppe"d Europa*** etc. Dar, iarăși, parcă se produc accidental, nimeni dintre regizori sau directorii artistici nu se preocupă în mod special și constant să descopere dramaturgia de calitate, s-o pună în valoare, să găsească cheia fiecărui text dramatic.

Unul dintre cei, care și-a dorit să susțină programatic acest domeniu important, a fost **Alexandru Grecu**, care în anul 2003 lansează proiectul ***Integrala Caragiale***, iar în anul 2004 dă start altui proiect - ***Montarea dramaturgiei contemporane***. De altfel, nu este o opțiune întâmplătoare, căci și mai înainte regizorul a promovat textele autohtone, montând la Teatrul Municipal *Satiricus* ***Moțoc*** după B. P. Hașdeu, C. Negruzzi și V. Alecsandri, ***Unde mergem, domnilor?*** după I. L. Caragiale și V. Alecsandri, ***SRL Moldoveanul*** de N. Esinencu, ***Care-s sălbaticii*** de Iu. Filip, ***Ho, țară!*** de I. Diviza etc.

Proiectul ***Montarea dramaturgiei contemporane*** demarează cu spectacolul ***Salvați America!*** de D. Crudu, mai apoi cu ***Ispitirea lui Iuda*** de A. Burac, după care urmează ***Minte-mă, minte-mă*** de N. Negru. În 2006 sânt montate spectacolele ***Golanii revoluției moldave*** de C. Cheianu, ***Alegerea lui Alexandru Șuțto*** și ***Înainte și după fugă***, ambele de D. Crudu; în 2007 – 2008 apar trei titluri - ***Maimuța în baie*** de I. Nechit, ***Made in Moldova*** de C. Cheianu și ***Dictatorul*** de A. Strâmbeanu. Cea mai recentă montare este **7 *Aprilie 2009*** de C. Cheianu și I. Nechit.

De remarcat că, în majoritatea cazurilor, calea de la piesa scrisă, originală, până la spectacolul propriu-zis a fost una dificilă, cu sincope; înșiși autorii recunosc, că directorul de scenă a modificat

esențial textele propuse, uneori în proporție de patruzeci la sută, fiind vorba de o re-teatralizare, de excluderea debitului textual, neesențial pentru subiect, care făcea greoaie construcția / arhitectura spectacolului; alteori se cerea rescrierea unor scene în vederea precizării / amplificării unor situații / evenimente sau creionarea mai exactă a trăsăturilor de caracter ale personajelor; se recurgea la metode paraverbale pentru a evidenția sau sugera anumite lucruri, în vederea aprofundării schemelor / substraturilor dramatice; se întâmpla chiar „inventarea" regizorală a unor personaje / situații / scene, care ar da un plus de autenticitate subiectului sau temei propuse spre dezbatere; în alte cazuri, se făcea abstracție de genul literar, propus de autor, în vederea eliminării tonului patetic și propulsării mai eficiente a mesajului piesei. Pentru a exemplifica asertiunile, vom vorbi despre unele dintre lucrările enumerate mai sus, care reliefează anumite tendințe în dramaturgia post-sovietică, schițează niște spații tematice noi ale genului, considerate până atunci tabu, și încearcă să definească personaje tipologice diferite de cele anterioare.

Textele *Noi* și *Luministul* sânt primele încercări de penel ale lui **Constantin Cheianu**, fiind montate de către Mihai Fusu și Nicu Țărnă la Teatrele *Luceafărul* și, respectiv, *V. Alecsandri.* Mai târziu dramaturgul face regie la propriul text *În container* la Teatrul *A. Mateevici*. După spectacolele chișinăuiene, urmează montări în România - la Radio România *Achitarea lui Salieri* în anul 1998 și respectiv *Luministul* în anul 2004; la Teatrul Național *Vasile Alecsandri* din Iași *Made in Est* și *În container*; la Teatrul *Odeon* din București *În container.* Are numeroase lecturi în cadrul *Atelierului de Dramaturgie* al Teatrului Național *Mihai Eminescu,* texte publicate și premii la concursuri de specialitate.

La începuturi, Cheianu, ca și ceilalți colegi ai săi, era în căutarea formulelor proprii ale discursului literar-dramatic sau spațiilor tematice care să-l reprezinte, realizând sketch-uri sau intermedii satirice, trecând prin diverse experimente de genul concursului TVC și teatrului-revistă (în colaborare cu alți șase dramaturgi scrie și prezintă în cadrul unei tabere de creație spectacolul-lectură *Porcii*), ca să ajungă mai apoi la texte închegate din punct de vedere al genului dramatic.

Tematic, îl interesează problemele sensibile din imediata actualitate: ***Noi***, bunăoară, este o satiră la zi, inspirată din realitățile politico-sociale, legate de războiul din Transnistria; ***În container*** vorbește despre exodul masiv al conaționalilor noștri în țările europene și situațiile degradante la care aceștea sânt supuși ca să ajungă acolo; ***Made in Moldova*** tratează flagelul corupției, care produce metastaze în toate domeniile de activitate; ***Golanii revoluției moldave*** scoate în prim plan frustrările și speranțele intelectualilor, legate de revoluția socială din -89; ***Și cu bunelul ce facem*** elucidează problema discrepanței dintre generații în urma alegerilor recente din aprilie 2009, etc. Chiar și piesa ***Luministul***, o ofrandă marelui Shakespeare și o fantasmagorică excursie în Danemarca, încearcă să ne vorbească nu despre închisoarea englezească, ci despre noi înșine, despre limitele noastre umane, despre excursia vieții noastre pe care o epuizăm, fără a înțelege uneori esențialul.

Sandu Grecu face din ***Golanii revoluției moldave*** o confesiune a unui îmbătrânit tânăr poet din epoca perestroikăi gorbacioviste. Vlad Sergentu este reprezentantul generației pierdute a intelectualilor, care nu s-au realizat din cauza inconsistenței lor profesionale, invocând motivul pretinsei disidențe. În lipsa ocupațiilor și locului de muncă constant, ei își irosesc fără pic talent timpul prețios prin cafenele, în discuții sterile despre har, menirea omului de artă,

operele geniale pe care le vor crea, în pauza dintre cafelele cu zaț, „cinzecile" de cogniac de cinci stele și fumul țigărilor autohtone *Fluieraș*. Disidenți de surogat, de operetă, ei visează, trăiesc din iluzii, din așteptarea unei libertăți, care ar veni de la sine și le-ar deschide perspective pe măsura ambițiilor: să devină artiști ai poporului din uniunea sovietică (!!!), coregrafi sau regizori de film cunoscuți în Europa, să-și publice cărți de poezie etc. Aceste fantezii puerile, limitate uneori ca spațiu mental și georgafic, ce caracterizează elocvent personajele, regizorul le materializează în spectacol prin două scene ipotetice: prima, „declarația" președinților Gorbaciov / **Viorel Cornescu**, Iliescu / **Arcadie Răcilă** și Snegur / **Ion Grosu** cu privire la unirea celor două state românești și a doua, „decernarea" la Cannes a premiului pentru filmul lui Robert.

În viziunea lui Grecu, personajele tragicomediei sânt la fel de ridicole, precum este caraghiosul Conu Leonida, ce se identifică cu eroul său preferat Garibaldi: entuziasmul acestora vis-a-vis de căderea imperiului sovietic, unirea celor două Germanii, mitingurile ce proclamă libertatea cuvântului, grafia latină etc. conține același patos gratuit în lipsă de fapte.

Istoria tragicomică a începutului emancipării noastre spirituale se derulează la cafeneaua cu faimă „disidentă" și firmamentul chirilic *Фулгушор*, locul preferat al multor intelectuali, dar și al kaghebiștilor care-i urmăreau. Pentru unii, „revuluția" acolo s-a început și acolo s-a și încheiat, limitându-se doar la schimbarea inscripției localului, simbolul vetust al unei societăți în derivă (vorba lui Sergentu – „revoluție pe zece metri pătrați"). Tipajele umane, foarte exact „sustrase" din realitate de către interpreți – poetul ratat și veșnic înăcrit Vlad Sergentu / **Igor Mitreanu**, Dusia, chelnerița, convertită în „patrioata" Felicia / **Elena Oleinic**, Robert, viitorul mare regizor de film / **Vasile Cașu**, Silvia, viitoarea mare actriță, în paralel deținătoarea celei mai vechi profesii / **Irina Rusu**, Svetlana, răpitoarea de inimi bărbătești și prietena „de trup" a lui Sergentu / **Ludmila Gheorghiță**, Sanda, prietena „de suflet" a acestuia / **Nina Toderico**, Valeria, mireasa de export al unui profesor francez / **Elana Negrescu**, Serafim, ochii și urechile eternului kgb / **Valentin Delinschi**, agrarianul deputat, cu elanuri poetice / **Ion Grosu** și Igor / **Vitalie Țapu -** sânt pe cât de încrezătoare în viitor, pe atât de ancorate în trecut. Persistă disputa interioară a personajelor: ea constă în aspirația spre o libertate reală și complexul robului din ei; bucuria și neliniștea legată de viitorul incert, dar și o anume frica față de vechiul sistem. Talmeș-balmeșul din capul și sufletele eroilor și existența lor concomitentă în două spații temporare - trecutul imediat și viitorul imprevizibil - este precis evidențiat de către regizor prin intermediul coloanei sonore. Soundtreck-ul are o factură „omnivoră", fiind agresiv din punct de vedere muzical, ca și timpurile pe care le trăiesc eroii. El cuprinde un amalgam de melodii foarte diferite ca gen, stilistică și gust artistic – de la „imnul" sovietic *Rodina moia* și *The moon of the Monkberry* al lui Paul Maccartney până la *Avem di tăti* și *Maluri de Prut*. Acest caleidoscop, prin metoda suprapunerii melodiilor, creează atmosfera de haos, derută psihologică și incertitudinea epocii traversate, devenind un personaj în sine al spectacolului.

Confesiunea spectaculară cuprinde o perioadă importantă din viața țării și a eroilor, de mai bine de zece ani. Cu fiece scenă, ca pe o hârtie de turnesol, se developează destinul fiecărui personaj: Sergentu se alcoolizează și nu mai poate scrie nici un vers, cerșind pe datorie câte o bere; Svetlana devine o drogată, având-o ca proxenetă pe Silvia, care pragmatic abandonează cariera de actriță; Robert, „speranța" cinematografiei moldovenești, culege portocale în Portugalia; Dusia este pe cale să-și piardă cafeneaua, pe terenul căreia a pus ochiul o bancă comercială; Serafim kaghebistul s-a pocăit și

a devenit un paria, ostracizat până și de „activiștii” nedevelopați; Igor moare tragic și inutil în Transnistria etc. Toți suferă un fiasco moral, așteptările fiind peste posibilitățile reale, sociale sau personale. Anume în ideea năruirii tuturor speranțelor, dar și iluziilor roz, își inventează regizorul Grecu finalul spectacolului său: în zgomotul infernal al unui perforator de beton, secondat de vocea răgușită al rebelului Maccartney, Cafeneaua *Fulgușor* - locul viselor tinerești, - este dărâmată cu buldozerul. Acest final nu este unul așteptat, dar reiese logic și argumentat din desfășurarea tuturor evenimentelor și traiectoria destinelor prezentate.

Tema corupției, în viziunea lui Grecu, nu putea fi abordată altfel, decât în stil *rap*, stil, care s-a născut în semn de protest în cartierele negrilor din America. Astfel, în ideea opoziției categorice, toate liniile de subiect ale spectacolului ***Made in Moldova*** sânt reunite într-un tot întreg prin intermediul recitativelor sociale, pe muzica și versurile lui Grecu junior. Se descrie o situație generalizantă de degradare morală, unde fiecare familie și fiecare persoană particulară își face business din încălcarea flagrantă a legislației: tatăl, medic la urgență, nu acordă asistență fără o șpagă consistentă, legea asigurărilor de sănătate fiind pentru el un excelent paravan de estorcare a banilor; feciorul Vlad, care este student, nu frecventează orele, în schimb comercializează mașini de mâna a doua aduse din Olanda și paralel „gestionează” o rețea de taxe ilicite pentru promovarea examenelor „la pachet”; fiica se prostituează cu barosani agramați și hoți în lege; decanul facultății, capul rețelei, se specializează în racolarea studenților pentru trebușoarele sale necinstite, sub acoperirea oamenilor cu influență în stat, cărora le oferă diverse „servicii de agrement”; el declară cinic, în același stil rap: „Sunt protejat din toate părțile, Nimeni nu se bagă să-mi strice cărțile!”; sora medicală, ca o profesionistă din sfera industriei plăcerilor, își vinde

nurii doctorului pentru a-și păstra serviciul și a avea o poziție socială avantajată; doar cei mulți, săraci și cinstiți nu mai înțeleg pe care lume se află – peste tot li se pretind mite grase sau compromisuri degradante. Reieșind din concepția regizorului Grecu, interpreții rolurilor – Medicul / **Viorel Cornescu**, Vlad / **Arcadie Răcilă**, Decanul / **Vasile Cașu**, Sora lui Vlad / **Nina Toderico**, Sora medicală / **Ludmila Gheorghiță** ș.a. nu se stingheresc să demonstreze că ei modelează aceste situații, trecând cu lejeritate dintr-o ipostază în alta (din *rapperi* în rol și invers), practicând acel soi de detașare brehtiană, în ideea înfierării flagelurilor sociale. Procedeul le permite să evite tonul moralizator livresc, contând pe reacția afectivă și activă a spectatorului însuși.

Cu bunelul ce facem, ca parte integrantă a spectacolului ***7 aprilie 2009,*** pune în discuție un fenomen extrem de periculos, cum ar fi politizarea și ideologizarea excesivă a populației, în care sânt antrenați nu doar maturii, ci și copiii – lucru greu de imaginat într-o societate civilizată. Starea de paroxism a societății se datorează lipsei totale de transparență, echitate, neîncredere în guvernarea coruptă, manipularea socială, distorsionarea realității istorice, violența și crimele satrapilor puterii. În spectacol intenționat sânt utilizate scene / procedee artistice destul de dure pentru a intensifica impactul psihoemoțional. Roluri importante și destul de solicitante în plan psihologic sânt interpretate de adolescenta **Alexandrina Grecu** / Valerica și minorul **Dan Cornescu** / Fiul lui Valeriu Boboc, care s-au manifestat peste cele mai îndrăznețe așteptări, fiind exacți, pe măsură de emoționali sau raționali și extrem de firești. De altfel, este în premieră și acest experiment, când în teatrul dramatic li se încredințează unor copii nu doar niște roluri simbolice, decorative, mai degrabă de figurație, ci roluri cu o încărcătură consistentă în galeria chipurilor scenice. Dacă în varianta bălțeană a ***Coridorului morții***,

ca spectacol autonom (în varianta satirisciană, textul I. Nechit este parte integrantă a spectacolului ***7 aprilie 2009***), se pune accent pe o estetică naturalistă în vederea amplificării reacției publicului (giulgii albe, lespezi de mormânt, colaci și lumânări cu busuioc, proceduri funerare, exces de trăire scenică, caricaturizarea personajelor de la guvernare etc.), în cea a Teatrului *Satiricus* viziunea regizorală este una mai rafinată. Ea încearcă să reconstituie atmosfera, contextul evenimentelor, prin plasarea la intrarea în sală a unui coridor fioros de „polițiști" dotați cu bastoane, care intimidează publicul prin însăși prezența lor fizică; prin sugerarea îngrozitoarelor umilințe fizice și morale trăite de tinerii încarcerați în comisariatele de poliție, ortografiind simbolul acestor tratamente inumane prin mizanscenele îngenuncheate ale actorilor. Fără apelul special la compasiunea publicului, tocmai sobrietatea scenică impresionează și emoționează cel mai mult în tratarea acestei chestiuni delicate. Și aici sânt satirizate unele personaje (primarul komunist, ministrul de interne, ministrul sănătății, polițiștii), dar atitudinea este mai nuanțată, fără a duce la schematizarea acestora.

Dumitru Crudu este unul dintre cei mai prolifici tineri dramaturgi din Moldova, care participă de-a lungul anilor la *Concursul Național de Dramaturgie* și obține locuri de frunte; are de asemenea numeroase premii și diplome la concursuri de specialitate din România. Textele lui au fost montate și în teatrele noastre, și în teatrele europene: *Accidentul sau un concert la violă pentru cîini* este pus în scenă în 1999 la Târgu Mureș, România; *America unu* în 2001 la Cividale del Friuli, Trieste, Udine, Italia; *Un orb și o oarbă pe culmile Caucazului* în 2002 *la* Teatrul *Eugene Ionesco*; *Crima sângeroasă din stațiunea violetelor* în 2003 la Teatrul Național din Craiova și în 2007 la Teatrul de Stat din Heidelberg, Germania; *Alegerea lui Alexandru Suțțo* a suportat vreo 9 montări în România, Camerun, Haiti, Franța

ș.a.; *A șaptea cafana* a fost montată la Chișinău, la Teatrul Național *Mihai Eminescu* și, între anii 2001 – 2006 a suportat opt montări în România, Suedia, Franța, Austria ș.a.; *Oameni ai nimănui* în 2005 la Teatrul *Eugene Ionesco* etc. În afară de versuri, traduceri, texte editate, lecturi în cadrul *Atelierului de Dramaturgie* al Teatrului Național *Mihai Eminescu,* portofoliul lui mai conține un film televizat, spectacole radiofonice, spectacole de licență ale Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău și câtorva instituții de învățământ teatral din România.

Textele, aparent scoase din conjunctura istorică imediată, vorbesc, totuși, despre contemporaneitate și despre realitatea dezaxată pe care o trăim. Personajele, adesea lipsite de identitate națională, socială sau individuală, sânt în stare de imponderabilitate și par a fi locuitorii unui enorm ospiciu. Depersonalizarea acestora îi transformă în niște infirmi, îi complexează peste măsură, le desfigurează psihicul, le ruinează destinele. Atitudinea postmodernă a autorului relevă o simțire apocaliptică, legată în ultimă instanță de lipsa perspectivei existențiale a omenirii. În acest sens, piesele lui Crudu se situează cel mai aproape de dramaturgia beckettiano-ionesciană, dar, am zice, că ele fac paradoxal conexiunea dintre două curente artistice distincte – *absurdismul* și *realismul socialist*, obținând o mostră originală – un fel de *absurd socialist*; căci, este vorba despre o mentalitate educată, ca să nu zicem impusă, pe parcursul întregii epoci, care nu se schimbă la comandă peste noapte.

Spectacolele realizate la *Satiricus* - ***Salvați America***, ***Alegerea lui Alexandru Șuțțo*** și ***Înainte și după fugă*** se preocupă de probleme sociale, familiare nouă.

Regizorul Grecu, chiar în prologul montării ***Salvați America,*** sugerează mizeria în care a ajuns populația: unul dintre eroi, sub masca colecționarului, cerșește pălării, ciorapi și lenjerie intimă de

la spectatorii din sală, căci le are încă din perioada socialismului dezvoltat, de pe timpul lui Brejnev și Bodiul, bune de dus la o expoziție de epocă, fiindcă pe parcursul ultimilor 20 de ani n-a mai agonisit nimic... Iar fundalul muzical, prin *Zdob și Zdup*, confirmă ironic: „Viața în codru e grea,/ Traiul haiducului greu...”

Spectacolului vorbește despre un ipotetic paradis, unde este totul de ce are nevoie omul – libertate, bunăstare și demnitate umană; substitutul acestuia aici, la noi, este o bodegă ieftină pe nume America, unde s-au oploșit niște bețivani patrioți (I-l Chefliu / **Valentin Delinschi**, al II-lea Chefliu / **Vitalie Țapu**, al III-lea Chefliu / **Viorel Cornescu**), cu drapelul național la gât în loc de cravată, care urlă „Hai să dăm mână cu mâmâ” și „Allons, enfants de la Patrie”; unde „peste un minut se stinge lumina și căldura”, unde se bea o otravă de poșircă și în loc de cazinou se joacă „de-a păhărușul”. Acest spațiu „paradisiac” - un „mix” bizar de păretare și prosoape naționale, cununi de ardei iute, ceapă roșie și usturoi, imagini cu fete goale, la fel de piperate ca și antibioticele noastre tradiționale, sticle cu diverse inscripții străine, umplute cu „samogon” autohton și un chelner cu „cheptăraș” cusut din drapelul american și papion la cămașa de borangic / **Ion Grosu** - este ideea noastră jalnică și vulgară despre *cum arată raiul occidental la ei acasă*. Surogatul respectiv este paliativul nostru la viața obscură pe care o trăim, unde sentimentele tandre se consumă la budă, iar oamenii exasperați și alcoolizați de brutalitatea existenței cotidiene minore devin teroriști doar pentru un pahar de vodkă. Asistăm, de fapt, la spectacolul degradării principiilor morale și idealurilor noastre naționale (Chefliul al III-lea, fost Preot / **Viorel Cornescu** vinde crucea pe un pahar de wisky), care, neacoperite de voință politică, se transformă într-o țintă facilă a ridicolului acid și nimicitor. Ideea este că, în urma dizolvării ierarhiilor valorice, nu putem construi nimic temeinic, producând doar revoluții în stil Cațavencu: un demagog și un hoț de ieri se schimbă cu unul de azi sau cu același, preschimbat în alte „haine” politice, doar pentru a manipula societatea. Astfel se proliferează interesul meschin și sărăcia la nivel de stat.

Irina Nechit, ca dramaturg, a fost prezentă în repertoriul Teatrului *Eugene Ionesco* cu piesa *Doamna din satul Florilor ce Mor.* În 2007 ia Premiul III al Ministerului Culturii pentru textul *Maimuța în baie,* iar în 2009 obține Premiul Uniunii Teatrale pentru monodrama *Nudiștii*. La fel, are câteva lecturi în cadrul *Atelierului de Dramaturgie* al Teatrului Național *Mihai Eminescu.* Anul acesta, după cum am menționat mai sus, a avut concomitent două premiere - la Teatrul Național *Vasile Alexandri* din Bălți și la Teatrul Municipal *Satiricus I. L. Caragiale* cu textul dedicat evenimentelor din 7 aprilie.

Montată la *Satiricus* în anul 2008, ***Maimuța în baie*** abordează într-un mod paradoxal tema condiției umane în societatea postmodernă. Omul a ajuns la asemenea nivel de dezvoltare tehnologică, încât s-a subjugat pe sine însuși, și-a pierdut eu-l propriu și invidiază până și primatele în acest sens. Iar Augustin / **Valentin Delinschi**, ajuns din maimuță Om printr-un experiment nebulos al Doctorului Coșciug / **Sergiu Finiti**, constată cu tristețe că, de când are chip uman nu mai poate fi sincer și nici nu se simte fericit! Toate personajele - Miron / **Valeriu Țurcanu**, Fidel / **Vitalie Țapu**, Artur / **Ion Grosu**, Stela / **Iraida Bobescu**, Lavinia / **Nina Toderico**, Mirele / **Arcadie Răcilă**, Mireasa / **Elena Negrescu**, Nașul, Nașa și nuntașii, duc o viață lipsită de sens, într-o veselie continuă, fără să-și pună vre-o întrebare de ordin etico-moral. Este interpretarea personală a lui Sandu Grecu, deoarece textul se suprimă esențial, se „așează” cu picioarele pe pământ, dispare patetismul, transformându-se, ca gen, din parabolă într-o satiră spumoasă. Respectiv, dispare tenta fantasmagorică a piesei, dar și linia de subiect a maleficului Om Negru,

un sforar, ce dirijează transformările miraculoase. Iar ideea banchetului din textul piesei prinde contururi, devenind un eveniment, dar și un personaj în sine al spectacolului: *nunta*, cu tot alaiul său gălăgios - „refrenul" superficialității lumii contemporane, „ușurătății" de atitudine asupra problemelor cardinale ale existenței umane, a tendinței de a transforma viața într-o continuă sărbătoare, în pofida tuturor cataclismelor reale și iminente (în acest sens, acest *personaj colectiv* este parafraza reușită a *Orbilor* lui Piter Breighel, care, fără să-și deie seama, merg pe marginea prăpastiei). Nunta, cu o mireasă impudică, în fustă supermini și ciorapi imaculați cu portjartier, agățându-se de toți bărbații, cu un mire aghesmuit și nuntași nesimțiți, intervine inopinat în cele mai delicate momente din viața Doctorului și lui Augustin.

Cât privește ***Coridorul morții***, în afara celor expuse anterior, putem afirma că și aici (pe lângă reducerea textului și omiterea unor personaje cum ar fi Mama și Tata lui Valeriu Boboc, în ideea universalizării tragediei și excluderea pastișării exprese a realității) genul / stilistica *cronicii de actualitate* este substituită cu psihologizarea și identificarea resorturilor morale ale „actorilor", aflați de ambele părți ale baricadelor, cât și evidențierea cinismului fără seamăn al autorităților comuniste, care își derogă paternitatea crimelor săvârșite. Și toate astea în vederea aprofundării chipurilor, nuanțării sutuațiilor evident univoce.

Dramaturgul **Andrei Strâmbeanu** are în palmares mai multe texte editate și premiate la Concursul Național de Dramaturgie și montări, începând cu *Minodora* luceferistă, *Cățelușul zburător* la *Licurici*, mai târziu *Armăsarul cu dinți de aur* la naționalul bălțean, apoi *Consumatorul de onoruri* și *Oltea, mama lui Ștefan Cel Mare* la naționalul eminescian, și în sfârșit montarea satiricistă *Dictatorul.*

Cineva ar putea crede că ***Dictatorul*** este un text istoric, deoarece îi are ca protagoniști pe Neron, Napoleon, Hitler și Stalin, dar nu este așa. Aceștea servesc drept pretext, pentru a pune în discuție tema coruperii morale a funcției. Orice funcție înaltă este un exercițiu al puterii nelimitate și depinde de moralitatea, înțelepciunea și voința omului de a se opune seducției supranaturale a acesteia. Pentru veridicitate, caleidoscopul evenimentelor, epocilor istorice și personalităților ce se perindă prin fața spectatorului, totul se întâmplă ...în vis, unde se amestecă istoria cu realitatea! Căci numai în vis pot da mâna Neron / **Arcadie Răcilă**, Napoleon / **Petru Bouroș**, / Hitler / **Sergiu Finiti**, Stalin / **Viorel Cornescu** și actualul Prezident și dictator komunist / **Valentin Delinschi**! Ioan, Istoricul / **Vitalie Țapu** critică toți dictatorii, enumerând faptele abominabile ale acestora și afirmând, că ei trebuie striviți în fașă spre a nu periclita dezvoltarea omenirii pe un făgaș al normalității.

Grecu intervine în text doar pe alocuri, la nivel de replică; pe de altă parte, însă, propune o turnură esențială, ce schimbă radical conceptualitatea piesei și care constă în faptul, că și Istoricului, tot în vis, i se dau atribuții nelimitate, pentru a-i verifica bunele intenții. Prin sugestia regizorului este identificată intriga, consolidându-se mesajul spectacolului: în fiecare om, în stare latentă, stă un dictator. Căci noul dictator, până la urmă, nu se deosebește cu nimic de ceilalți: el jură pe viitoarea Constituție, pe care o va scrie tot el, că ea se va deosebi radical de cea veche atât din punct de vedere tipografic, cât și din punct de vedere al calității hârtiei (!!!) și că va spânzura toată opoziția! Istoria se repetă...

Și celelalte spectacole din cadrul Proiectului ***Montarea dramaturgiei contemporane*** au elemente stilistice interesante și chipuri artistice original tratate. ***Ispitirea lui Iuda*** de A. Burac valorifică tema biblică a trădării; ***Minte-mă, minte-mă*** de N. Negru dezbate

calea întortocheată a iubirii și fidelității conjugale; ***Alegerea lui Alexandru Șuțțo*** și ***Înainte și după fugă*** ale lui D. Crudu vorbesc despre mecanismele ascunse ale dictaturii și respectiv despre problemele refugiaților de pretutindeni.

Din spectacolele montate de **Alexandru Grecu** la **Teatrul Municipal *Satiricus I. L. Caragiale***, dar și din cele montate în alte instituții teatrale din țară vedem, că spațiul tematic al dramaturgiei scrise după anii -89 s-a lărgit simțitor, uneori chiar cu riscul de a cădea în vulgaritate. Nu mai există teme sau curente literar-teatrale tabu și nici personaje, care nu s-ar înscrie în anumite „standarde". Este adevărat, că personajele au suferit și ele schimbări conceptuale și evoluții psihologice impresionante: de la eroii plini de elanuri socialiste, romanticii construcțiilor epocale, ideologizați până la refuz, ancorați în probleme de producție ale colhozurilor sau uzinelor-gigant; visătorii mioritici, flăcăi dintr-o bucată; nevestele pudice, bune gospodine sau fetele mari, activiste, pline de altruism și sacrificiu - până la ființele derutate și pesimiste de astăzi, „descendenții" direcți ai lui Ionesco. Similitudinile dintre eroii ionescieni și cei contemporani sânt evidente, multe dintre personajele autorilor contemporani fiind unele frustrate, caustice, indecise, pierdute și depersonalizate la propriu și figurat (în unele cazuri nu au nici nume concret, însemnând doar pronume personale). Unele dintre ele se aseamănă, mai degrabă, cu niște eboșe, mai ales cele rezultate din primele experimente literare ale tinerilor dramaturgi. Și asta nu numai pe motivul tributului literar adus curentului ca atare și dorinței de experiment, ci în primul rând pentru că această generație de scriitori dramatici aparține altui timp, ei au altfel de sensibilitate, altfel concep realitatea cotidiană și artistică. Pe de altă parte, nu încape îndoială, că odată cu maturizarea lor profesională, se „maturizează" și personajele, ele capătă viață, consistență, recognoscibilitate, iar

traiectoria lor umană se modifică și ea, oscilând deja între dezamăgire și speranță. Totuși, majoritatea spectacolelor, ca și majoritatea personajelor ce le populează, sânt marcate de sentimentul deziluziei profunde, de necorespunderea flagrantă a speranțelor investite în viitor și realităților existente dure, acesta fiind, probabil, însemnul timpurilor pe care le trăim.

În încheiere ar fi de menționat contribuția inestimabilă a Proiectului ***Montarea dramaturgiei contemporane***, inițiat de regizorul și directorul **Teatrului Municipal *Satiricus I. L. Caragiale* Alexandru Grecu**, în dezvoltarea dramaturgiei contemporane. Fiind unicul de acest gen în țară, este valoros din cel puțin trei puncte de vedere: creează un cadru emulativ stimulator în genul respectiv; identifică și promovează tinerii scriitori, atât în țară, cât și peste hotarele acesteia prin intermediul spectacolelor montate; completează repertoriul teatral cu noi titluri dramatice, fără de care nu poate exista un teatru național prin esență.

Sânt deja semne vizibile că cantitatea textelor scrise trece într-o nouă calitate, piesele având un limbaj literar mai îngrijit și totodată mai puțin artificial, o arhitectonică mai explicită, un sistem de personaje mai elaborat, o personalitate mai distinctă, cu mai puține elemente de împrumut, explorând spații tematice proprii, nebătătorite de nimeni. Dar aceste eforturi de promovare a dramaturgiei contemporane se cer imperativ și programatic susținute de celelalte instituții teatrale din țară pentru a multiplica impactul asupra genului literar-dramatic ca atare și asupra artei teatrale în general.

Iunie 2010

CARAGIALE
ȘI „COMEDIA VULGARITĂȚII" UMANE

Am auzit în mai multe rânduri vorbindu-se despre spectacolele lui Sandu Grecu, că sânt „haioase, nostime", dar că le lipseşte „rafinamentul artistic." Aş putea fi de acord cu aceste afirmaţii, dacă el ar profesa genul dramatic în exclusivitate – drama, tragedia, poemul dramatic, etc. Dar cum să fii un regizor „ortodoxist", dacă îmbrăţişezi o altă „religie", o altă „doctrină" artistică? Cum să fii serios, corect, romanţios, delicat, când joci comedii, farse şi, mai ales, satire?! Şi nu unele oarecare, ci spumoasele, imprevizibilele, neaoşele situaţii, pe care ţi le serveşte Caragiale, „Molierul României", cum l-a supranumit Haşdeu... Operele „marelui ironist", care ne-a dăruit, vorba lui Şerban Cioculescu, „o oglindă perfidă, pentru chipurile ei nefardate, ...cu jocul de oglinzi întors asupra posterităţii, ca un omagiu de reciprocitate".

Dramaturgia caragialiană este o preferință mai veche a lui Grecu și înțelegem de ce: nimeni dintre confrații de breaslă ai marelui „demon al contradicției" nu ne-a oferit până acum personaje mai insolite și mai firești în ridicolul lor uman. Să te „scalzi" în *Teatrul lui Caragiale* este o onoare și o mare responsabilitate. Ca să-ți reușească un Caragiale, trebuie să-i găsești exact tonalitatea, amplasarea lui contextuală, rezonanța temporală, adică corespondențele cu actualitatea. La un moment dat, Grecu motiva selectarea unui fragment muzical al *Trigonului* într-un spectacol prin dorința de a sublinia proveniența geografică, balcanică, deci, și sensibilitatea noastră balcanică. Remarc, că alegerea nu ține doar de conceptul muzical, ea fiind o cheie a esteticii spectacolului în cauză (era vorba

despre spectacolul *Năpasta* și piesa *O zi de toamnă în Balcani*), dar și celorlalte spectacole caragialiene. Pentru că simțirea balcanică presupune o trăire afectivă mult mai intensă (ca în aceeași *Năpastă)*, iar în ce privește comediile, e vorba de atitudini hiperbolizate, poziții tranșante, manifestări departe de a fi „political correct", afișând efectul optic ridiculizant.

Acest fel de a fi al personajelor caragialiene ține de estetica carnavalescului, pe care foarte exact, cu mult umor și rafinament îl „stigmatizează" maestrul verbului critic Pavel Proca. Pentru el, eroii dramaturgului, în interpretarea „suculentă și densă" a actorilor satiriscieni, cu pasiunile lor mackbettiene, nu sânt altceva decât „titanii luptelor de mahala". Chiar dacă unii și aceeași actori joacă în toate spectacolele ***Integralei Caragiale***, ei reușesc să fie inediți ca interpretare, deoarece, cum scrie iarăși Pavel Proca, secretul lor rezidă în „construcția relațiilor, specularea la maximum a fiecărei situații în parte, întru redarea chintesenței operei". „Carnavalul balcanic", însă, ține nu doar de manifestarea expresă a temperamentului sudic. El înseamnă un model de existență socială, de prejudecăți cotidiene achiziționate în timp, iar noțiunea de „mahala" nu este doar caracteristica generală a unui cartier mărginaș, ci o mentalitate umană periferică, învechită, o trăire arhaică, primară a sentimentelor, or, cum ar zice G. Ibrăileanu, o „structură sufletească grosolană, acel amestec de civilizație și orientalism, ...o inteligență obtuză". Anume această mentalitate, perfect „diagnosticată" și „pusă pe tapet" de Grecu, - cu tragediile ei „antice" de doi bani, cu „luptele (politice) seculare" pentru un mandat electoral de patru ani, cu agramația „care combate bine", cu „patriotismul" din interes meschin, cu „onoarea de familist" pusă în grija amanților, cu pretinse ifose de bun gust, cu răutățile și răzbunările mărunte, cu superstițiile băbești, cu suspiciunile, mitocăniile, ipocriziile și vanitățile ei - face deliciul teatral al publicului spectator, constituind o lecție de salubrizare a sufletului

și societății în întregime. Astfel că Grecu este în consens cu opera caragialiană, care „ne apare ca un reflex al bunului simț față de abaterile ...de la judecata dreaptă, ...sănătoasă”, dramaturgul fiind „în reacțiune cu media de sensibilitate a timpului său” (același Ș. Cioculescu).

În ***Noaptea furtunoasă*** atmosfera de mahala este subliniată de hămăitul câinilor, zumzetul agasant al muștelor, vociferările paroxistice ale eroilor, iar linia melodică în stil *Trigon* sugerează deliciul aventurilor și urmăririlor detective nocturne. Distribuția este aidoma corului perfect, în care toți cântă în unison, dar fiecare voce are, totuși, coloratura sa distinctă și inedită. „Abajurul” din salon se aseamănă mai degrabă cu o sperietoare din grădină, stafia „bagabondului amploaiat”, care atentează la onoarea de familist a stăpânului, năluca „traducerii”...

Întregul spectacol este construit din bagatele artistice, minuțios sincronizate de actori (cât costă numai scena cu prinsul muștelor - un redutabil „safary” în stil caragialian și cea a băutului cafelei „pe muchia” pămătufului de curățat arma!), în care lumea colorată și zgomotoasă a marelui dramaturg prinde viață instantaneu: Coana Veta / **Irina Rusu**, care „nu-i din alea”, este gospodina decentă și soția credincioasă ...amantului său; „tânărul” tăbăcit de vreme, Rică Venturiano / **Valeriu Cazacu**, Don Juan-ul îmbătrânit, pedantul revoluțiilor „de hârtie”, deșirat, cu pantalonii scurți, pantofii scâlciați și jobenul uzat de intemperii, cu periuța și pasta de dinți de-a gata „la datorie”; este ziaristul „învechit” în rele, care poartă după sine „cărțile de vizită” – posterele sale cu marii și micii politicieni ai momentului, partizanii revoluțiilor „portocalii” sau „de catifea”; mediocru „peste poate”, este în vogă doar la nătărăii încântați de vocabularul nebulos și patosul afectat patriotic; Jupân Dumitrache / **Valeriu Țurcanu**, „încornoratul sublim” și Nae Ipingescu / **Igor Mitreanu**, cu „rezonul” lui

papagalicesc, preferă să „guste” cum „combat” alții după consumarea puilor fripți, cincizecilor de țuică și cafelelor băute pe nerăsuflate; „zelosul” Chiriac / **Viorel Cornescu**, un adevărat „Othello de mahala”, insistă cu tot dinadinsul la respectarea „reglementului” nu de dragul pedanteriei, ci ca s-o mângâie în voie pe „patroana” sa; Zița / **Lilia Cazacu**, „stilata” și „delicata” suburbană, visează să parvină și să-și găsească și ea un Chiriac al ei; în sfârșit, Spiridon / **Arcadie Răcilă**, agerul băiat de casă și „Chiriac-ul în devenire” al soților Venturiano, care va avea grijă pe viitor să perpetueze „onoarea familiștilor” înveterați! Nu degeaba regizorul repetă, în epilog, scena de la începutul spectacolului, cu văicărelile la adresa „bagabonților” care strică casele oamenilor, numai că în rolul „sublimului încornorat” de astă dată este proaspătul însurățel Rică Venturiano! Toate aceste „măști” carnavalești au marele avantaj de a fi absolut recognoscibile prin tipajele din proximul nostru anturaj cotidian.

„Beția” carnavalului continuă mai „abitir” în ***Scrisoarea pierdută.*** Circul aici se regăsește în toate: în cortul tricolor din centrul scenei cu inscripția „votați corect!” – paravanul patriotard, după care își ascund interesele meschine actorii politici; semicercul gardului, ticsit cu maculatura organelor mass-media, care desparte simbolic „arena” circului politic de sala de spectacol; cuștile cu papagalii politici, care repetă la nesfârșit heat-urile frazeologice „dacă-i trădare, trădare să fie, dar s-o știm și noi”, „unde nu-i moral acolo-i corupție”, „nu vrem în Europa”, „vom lupta contra guvernului” etc.; costumele bi-cromatice și deci bi-polare (autor **Rodica Bargan**) – pe jumătate de epocă, pe jumătate contemporane, care subliniază duplicitatea eroilor, exact în stilul „curat-murdarului” caragialian.

Toți „eroii” sânt obsedați de bani, începând cu Ghiță Pristanda / **Jan Cucuruzac**, care are ascunzători de mită în cele mai neașteptate locuri – sub chipiu, epoleți, în șlițul pantalonului, tureatca cizmei etc.,

continuînd cu Ștefan Tipătescu / **Viorel Cornescu**, care, între partidele de sex cu Zoe Trahanache / **Ludmila Gheorghiță**, își „penește" subalternul de agoniseala zilnică și încheind cu „onorabilul" Nae Cațavencu / **Valeriu Cazacu**, pentru care bilețelul de amor nu este un simplu răvaș mototolit, ci o bancnotă de înaltă valoare, o „investiție bancară" reușită, expresia viitoarei sale cariere de deputat. Toți cumpără și vând sau se vând – care mai scump, care mai ieftin, după cum le este prețul... Chiar și susținătorii „verzi" ai lui Cațavencu își exprimă suportul lor partinic în... țigări, pe care acesta le „înfige" în „V"-ul degetelor arborate în semn de victorie. Astfel, regizorul pune în valoare ideea puterii absolute a două elemente în societatea noastră, care se potențează reciproc – banii și sexul. Până la urmă, toate idealurile și speranțele alegătorilor, fie chiar și ale celor turmentați, sânt comercializate cu mult „succes" conform dictonului idiot și lipsit de logică elementară „dacă-i trădare, trădare să fie, dar s-o știm și noi", mult dorita funcție de deputat revenindu-i unui Dandanache / **Ion Grosu**, simbolul cretinismului nostru generalizat.

D"ale carnavalului se pretează unui cancan teatral, dacă ar fi să inventăm un nou gen dramatic, sugerat din chiar prologul spectacolului prin canavaua muzicală (fragmente din *Polka Trich Trach* a lui I. Strauss), dar și prin dansul propriu zis, interpretat de corpul feminin de balet; op-ul acesta cu curburi apetisant dezgolite, fiind un element de legătură dintre scene, redă atmosfera de veselie și ușoară „degajare" morală a societății, dar și esența subiectului propus de marele dramaturg, deoarece însăși cuvântul semnifică nu numai denumirea renumitului dans franțuzesc, ci și vorbele răutăcioase, bârfele răspândite cu rea voință; iar dezgolirea vestimentară (soră cu goliciunea sufletească) subliniază lipsa de scrupule sau tupeul personajelor, care se dau într-un spectacol vulgar, descoperind lucruri jenante, pe care de obicei oamenii de bună creștere preferă să

le ascundă. Regizorul subliniază acest gust specific al personajelor pentru „scandaluri cum nu s-a mai pomenit în univers", unde toți invocă onoarea și cinstea, dar toți „traduc" pe toți; însăși noțiunea de „traducere", în accepțiunea acestor filistini, nu simbolizează decât fapta *descoperită*, nu și cea *săvârșită*. În atmosfera unei insalubrități morale, dominate de două picioare lungi, cu ciorapi negri-plasă cu portjartier și în pantofi de un purpuriu provocator în chip de coloane, ce susțin arcada ușii (elementul esențial al scenografiei spectacolului) este inevitabilă „revuluția" amantelor trădate, odată ce amanții pot rămâne fideli numai de frica vitriolului. Toată această faună teatrală – de la ploieșteanca republicană, gălăgioasa „femeie din popor" Mița Baston / **Lilia Cazacu**, clovnul cabotin Mache Răzăchescu / **Mihai Curagău**, „stufosul" în vorbe și sprâncene Iancu Pampon / **Ion Grosu**, „răscoptul" Cazanova de mahala Nae Girimea / **Vasile Cașu** până la provinciala „femme fatale" Didina Mazu / **Elena Oleinic** - se complace enorm în circul vanităților rănite, în intrigile de doi bani și micile răutăți pe care și le fac unii altora, anulând „aparențele, imaginea de fațadă, lustrul de onorabilitate, care acoperă cu strălucire stricăciunea societății burgheze" (afirmație făcută de Șerban Cioculescu la adresa altei eroine, Zoe Trahanache, dar, cum se vede, perfect valabilă și pentru celelalte personaje).

În spectacolul ***Unde mergem, domnilor*** circul „posterității" se derulează pe fundalul „aleii" soclurilor mute ale domnitorilor țării. În timp ce „în stradă" se protestează, se scandează lozinci, se agită stegulețe tricolore, „conțopiștii", adică funcționarii statului, la baie, servesc halbe de bere și se delectează cu dansurile erotice ale servitoarei. Și doar insistența „mulțimii" - a „derbedeilor și mizerabililor din stradă care-și fac de cap" - îi determină să „aibă (sau, mai bine zis, să nu aibă) o părere, spre a „nu fi în primejdie să sufere de la oricine are una". Iar guvernul improvizat din „noi cu-ai noștri", care-s „get beget de la coada vacii" proclamă „egalitaua și libertaua".

Atâta doar, că aceste valori Conu Leonida / **Mihai Curagău** vrea să le împărtășească „pe divan, la taifas, cu cafele și tot echimoniconul boieresc” cu vornicul Hârzobeanu și logofătul Protipendescu, nu cu Barabulă și badea Trohin-văcarul! La asta se reduc discursurile „patriotice” în halate de baie și of-urile interogativ-retorice „Unde mergem, domnilor” ale conțopiștilor – **Vasile Cașu**, **Jan Cucuruzac**, **Valeriu Cazacu** și Conului nostru...

Prima parte a spectacolului, inspirată din ***Momentele și schițele*** lui Caragiale, dar și din unele versuri ale lui Alecsandri, face casă bună cu farsa ***Conu Leonida față cu reacțiunea*** din partea a doua. Curioasă viziunea acesteia din urmă, în care „revuluția” descrisă de Conu Leonida este văzută prin prisma fanteziilor sexuale ale Coanei Efimița / **Elena Oleinic**, doamnă cu „greutate” la propriu și figurat, privată de mângîielile consortului său. În opinia dumisale, revolta a ținut cât ține cea mai tare partidă de sex – o noapte! „Minte de femeie” - părerea lui Leonida, care se vede în sinea lui mare „revuluționar”, ciracul lui „Galibardi”, cu mersul său în poziția a șasea și vestoanele pline de decorații, care-l trag la pământ. Interesantă și ideea coșmarului nocturn al Efimiței, în capul căreia s-au amestecat toate poveștile „cu cai verzi” și în care Papa de la Roma poartă chiar chipul conului Leonida!

Există și o evoluție / oscilație spectaculoasă, bine gândită și realizată de interpretul conului Leonida, actorul **Mihai Curagău**: discursurile sale demagogice din prima parte culminează cu avântul „patriotic” din debutul părții a doua și se încheie, după ce-i trece frica de ipotetica revoluție, iar cu o atitudine reacționară și cu iezuita frază-refren *Unde mergem, domnilor*?

Concluzia regizorului nu este una prea optimistă, fiind expusă în epilog prin intermediul următoarelor versuri: „Zadarnic ne născurăm și făr-să trebuim, / Meschini și mediocri să fim și să murim.” Astfel, mesajul spectacolului ar fi să medităm mai mult asupra condiției noastre umane, asupra valorilor pe care le îmbrățișăm, să lucrăm asupra deficiențelor caracterologice personale / naționale, să scăpăm de egocentrismul, mercantilismul și provincialismul mental, ce ne caracterizează și ne încurcă mersul înainte.

Dacă dezbatem realizarea proiectului ***Integrala Caragiale***, nu putem omite spectacolul ***Năpasta***. Evident, genul dramei presupune altceva decât cel al comediei. Atât carnavalescul, cât şi vulgaritatea umană nu-şi găsesc aici locul.

Şi Caragiale şi-a pus problema, prin intermediul *Năpastei*, să scrie cu totul altceva, decât în opera sa anterioară şi asta nu pentru a fi „luat în serios”, cum afirmau unii dintre răuvoitorii săi. Ideea a fost, probabil, să exploreze un alt gen, pentru a vedea, dacă îl poate stăpâni la fel de bine ca pe cel comic; dar şi pentru a descoperi noi caractere, noi spaţii umane / tematice; sau, poate, a privi în străfundurile subconştientului omenesc, în care zac, în stare latentă, gânduri necurate, dorinţe refulate de răzbunare, intenţii criminale, chiar şi în cele mai curate suflete. În acest sens, regizorul Grecu a găsit un element spectacular esenţial, în vederea propulsării ideii de moralitate spirituală, de ispăşire a păcatelor lumeşti, de rezolvare a dilemei „a ierta sau a răzbuna”, dar şi asumării pedepsei pentru cele săvârşite. E vorba de *toacă*, care are diverse semnificaţii în spectacolul satiriscian. Expresia românească „a şti şi toaca din cer” înseamnă a şti multe lucruri, ea sugerând o mare taină omenească. Toaca are o încărcătură religioasă, deci, şi una moral-spirituală în contextual temei. Ea mai înseamnă şi un *timp al zilei* (după răsăritul soarelui sau înainte de apus, când se oficiază liturghia sau vecernia la biserică), ceea ce înseamnă un *soroc*, un *termen al scadenţei*.

În afară de semnificaţiile livreşti şi asociaţiile pe care le impune cuvântul, toaca, ca o componentă muzicală a spectacolului (extrasă dintr-o lucrare a formaţiei *Trigon*), dictează ritmul interior al dramei şi nuanţează stările sufleteşti ale eroilor. În alternanţa scenelor

ea sună total diferit, utilizată în felurite scopuri – uneori ca fundal, alteori prin contrapunct cu o acţiune. Ea bate în zeci de maniere - neliniştit, timid, gingaş, frenetic, molcom, confuz, ameninţător, tânguitor, însingurat, în ritm încetinit, poate suna a blestem, a rugăciune, a îndoială, a remuşcare etc. - şi toate pun în evidenţă caracterele umane, intenţiile personajelor sau evenimentele. Se poate afirma, că toaca este camertonul spectacolului ***Năpasta***. Este o invenţie regizorală reuşită şi inteligent exploatată, fiind o premieră în stilistica teatrală basarabeană. Privind realizările artistice, constatăm o anume inegalitate a contribuţiilor actoriceşti, despre care am prefera să vorbim cu altă ocazie.

În încheiere ar fi de spus că Grecu, împreună cu întregul său colectiv artistic, în toate montările ***Integralei Caragiale***, dar în special, în comedii, reușește să „guste" „dulceața acadelelor stilistice, în care excelează autorul, când vrea să arate ambiția mahalagiilor de a-și ridica nivelul în felul burgheziei mari" (ibidem). Dar nu transformă eroii săi în niște roboți, în niște măști fără viață. Personajele sânt aidoma marilor clovni, fața cărora pe jumătate râde, iar pe cealaltă jumătate plânge, căci sânt perfect sinceri în micile lor tragedii și marile lor defecte. Și fiindcă Șerban Cioculescu și-a dedicat o mare parte din scrierile sale monografice studierii operei marelui Caragiale, încheiem cu un citat foarte nimerit la tema dezbătută: „Ca orice comedie care dă de gândit, atât asupra moravurilor decăzute ale unui moment social, cât și asupra complexității sufletești a eroilor, fiecare dintre comediile lui Caragiale trece pe lângă dramă atât cât trebuie, ca să evite confuzia genurilor și să nu deruteze spectatorii convocați să râdă, nu să-și pună probleme". Constatăm, că în unison afectiv cu criticul literar este și regizorul Alexandru Grecu.

Septembrie 2010

FUNCȚIA EXPRESIEI PLASTICE ÎN SPECTACOLELE TEATRULUI „SATIRICUS"

Funcția expresiei plastice în spectacolele regizorului Alexandru Grecu este diversă. Dacă uneori este utilizată doar ca fundal pentru o acțiune de prim-plan, alteori este plasată prin contrapunct sau antiteză cu un eveniment, în vederea creării unei polifonii spectaculare. În unele cazuri ea exemplifică starea interioară a eroilor, emoțiile patetice le estompează printr-un studiu plastic de origine grotescă, și, invers, scenele de evidentă clovnerie sânt diluate printr-un opus liric. Sânt spectacole, în care plastica corporală nu este doar o piesă din ansamblul arhitectonic al acestora, ea semnificând mult mai mult decât un dans sau un element coregrafic. Expresia plastică devine, în acest caz, unul din eroii principali ai reprezentației, care reflectă elementul stilistic unitar și care transmite mesajul spectacolului prin metode paraverbale, așa cum se întâmplă în spectacolul ***Metamorfoze*** după Ovidiu. Astfel, un material dramatic explicit prinde contururi polifonice anume prin intermediul elementului coregrafic implicit.

Elementul plastic este unul universal și multifuncțional. Interpretat nu doar ca mobilitate a corpului uman, ci înțeles mai extins, într-o accepție mai largă, ca plasticitate a limbajului teatral în general, el oferă posibilități conceptual-artistice inepuizabile. În acest context, Grecu afirmă, că plastica corporală, ca element sugestiv, spune astăzi mai mult decât cuvântul. Gestica interioară are pentru el o semnificaţie aparte, *„deoarece ea redă structura sufletească a omului. Cuvintele, dulci sau amare, drastice sau măgulitoare, gingaşe sau brutale, rămân a fi o perdea, după care omul încearcă să se ascundă... Înainte de cuvânt a fost mişcarea, totul porneşte de*

la mişcare. Mişcarea, gestica, trădează… Dacă vrei să cunoşti cu-adevărat un om, este mai edificativ să-l vezi cînd tace… Felul în care reacţionează o persoană în diferite situaţii, cum se bucură de soare, de un om drag, cum se sperie de un câine, se teme de un şef, cum reacţionează la vederea unei sume mari de bani, spune totul. Teatrul în secolul vitezei", conchide regizorul, *„se bazează pe principiul minimum de cuvinte - maximum de sens",* la care mai adăugă *„maximum de gest".*

În spectacolul ***Carmen*** de P. Merimee, autor Alexandru Grecu, expesia plastică actoricească deţine unul din cele mai importante roluri. Dar, dacă în *Metamorfoze* expresia plastică este însăşi limbajul de încarnare a subiectului, în *Carmen* ea exprimă pasiunile interioare ale eroilor, este motorul, ce pune în funcțiune developarea caracterelor, având „fiorul zborului în abis și ritmul unor dezlănțuiri ale instinctelor primare... în formă de mișcare, dans, verb, culoare." Acest „teatru al mișcării", având același autograf inconfundabil al maestrului **Victor Tanmoșan**, „nu e balet în formă pură, nu e dans țopăit, e mișcare… cu elemente de balet și ritmică", cum afirmă criticul Larisa Ungureanu. Cuvântul are aici o funcție minoră, mai degrabă etnografico-decorativă, spectacolul fiind jucat în limba spaniolă: el punctează conținutul scenelor și conferă o savoare deosebită și o autenticitate specială eroilor, de proveniență bască. În vederea exemplificării asertiunilor de mai sus este imperativă descrierea detaliată a unor scene / intermedii plastice și interacțiunea diferitor planuri ale acestora, pentru a vedea funcționalitatea și „înscrierea" lor în concepția generală a spectacolului.

Chiar de la început, în sunetele Carmen-suitei de G. Bizet / R. Șcedrin, apare protagonista, în spatele căreia stă o imensă lună însângerată (n.a. scenele / studiile de expresie plastică vor avea titluri convenționale, evidențiate prin cursiv). Ca imagine, este clasica

Carmen / **Irina Rusu**, femeea fatală, vampa cu păr sălbatec, negru de abanos, cu ochii mari și oblici, cu fuste încrețite, țigănești, obraznică, dezlănțuită și aventurieră. Femeea, care nu are măsură în nimic: dacă iubește - până la nebunie, dacă urăște - până la moarte. Este în compania unor personaje simbolice, Culorile: Alb / **Iraida Bobescu**, Negru / **Ludmila Gheorghiță**, Roșu / **Nina Toderico** și Galben / **Lilia Cazacu**. Descifrate, ar putea să însemne patru ipostaze sau trăsături ale Carmensitei: puritate, perfidie, pasiune și aspirația spre libertate. Culorile, ca un stol de păsări colorate, roiesc în jurul ei, dansează un dans amețitor, fac piruete, fiecare încearcă să o seducă. Prima, cu care intră în dans Carmen, e Albul: ambele se rotesc, ca două fetițe candide dintr-o copilărie demult uitată. Urmează, pe rând, îmbrățișările Roșului, culoarea pasiunii, apoi ale Galbenului, culoarea uitării. Printre ele umblă Negrul, care o înfioară pe Carmen, aruncându-se impetuos și înfășurînd-o în șalul său mare; ambele se încleștează într-un tangou periculos al morții. *Dansul culorilor* în această scenă are menirea să sugereze alternanța stărilor emoționale ale protagonistei, peregrinările ei sentimentale și luptele interioare, ce se dau în sufletul ei.

Scena țigăncilor, utilizată mai mult ca fundal, este aproape de dansul de varieteu, de cabaret, în care jete-urile dansatoarelor dezgolesc curburi feminine apetisante, iar exclamările vioaie aduc buna dispoziție. Dar ea mai are o menire – de a pregăti apariția spectaculoasă a Carmensitei. Fâșia de lumină roșie îi pune în valoare grand-jete-urile, propulsând-o în avanscenă și subliniindu-i calitatea de leader al comunității.

Dansul cu batistele roșii e o provocare, nu întâmplător se derulează sub melodia ariei Toreadorului. Toreadorul este însăși Carmen, care își ia de coarne soarta, fiind absolut sigură, că o va supune. Stă în centrul unei arene, fâlfâie batista roșie în fața lui Jose / **Igor Mi-**

treanu, îl seduce cu privirea, îi aruncă un sărut fugar, îl încolăcește cu îmbrățișarea ei și, dintr-o mișcare bruscă, îl doboară la pământ, în hohotele de râs ale prietenelor și gesturile dezaprobatoare ale camarazilor lui. Asemănătoare este și scena *Jocului cu trandafirul*, în care se produce fulgerător omorul rivalei. Plastica scenelor imită mișcările felinelor, în diverse stări ale acestora – când în repaos relativ, când într-o ipostază impetuoasă, cu mișcări imprevizibile. Într-un fel rectilinii, aceste scene pun în valoare posesivitatea și caracterul dominator al Carmensitei.

Din punct de vedere compozițional, Grecu, care este și autorul scenariului, își permite să treacă peste anumite evenimente ale nuvelei, cum ar fi încarcerarea lui Jose. Lucrul se face intenționat, pentru a nu pierde din intensitatea dramatică a raporturilor pasionale dintre eroi, prin sugerarea fugii celor doi.

Scena *Seducerii* lui Jose este complexă din cel puțin două puncte de vedere: în primul rând, pentru că se produce simultan în câteva planuri paralele (scena seducerii, partea I-a: scena portocalelor, centrală, dintre Carmen / Jose, concomitent cu scenele co-laterale – cea a dansului frânghiilor celor patru Culori și cea a prezicerii țigăncii bătrâne; scena seducerii, partea a II-a: scena tandreții, centrală, dintre Carmen / Jose, concomitent cu scenele co-laterale - cea a vrăjilor țigăncii bătrâne, cea a cortegiului bărbaților în negru, cea a dansului frânghiilor celor patru Culori și cea a dansului macabru al Cameleonului); în al doilea rând, pentru că tempo-ritmul acestor planuri trebuie perfect sincronizat, pentru a menține atmosfera și a dirija nivelul tensiunii interioare a fiecărui plan.

Iată cum se produce în plan plastic interacționarea dintre planurile paralele în scena *Seducerii*. În semiobscuritatea viorie a asfințitului apare Jose, cu brațele pline de portocale. La picioarele lui stau Culorile, care treptat se desprind și se rostogolesc spre cele

patru colțuri ale scenei, ținând în mâini capetele unor frânghii elastice, suspendate din tavan. Scena se luminează când, languroasă și senzuală, de după luna de jăratec, apare Carmen. Ea se apropie de Jose, ia o portocală, mușcă din ea, spunându-i că-i va îndeplini toate dorințele, fiindcă știe să-și plătească datoriile. Acordurile Carmensuitei sânt tandre, promițătoare și inspiră o neliniște vagă, pe fundalul vocii tulburătoare a bătrânei țigance, îmbrăcate în negru, care își spune prezicerile la focul opaițului. Pe parcursul derulării scenei, vocea ei crește în intensitate, odată cu muzica, de la șoapta abia auzită, până la vocea tare, răspicată. Dansul Carmensitei, sincronizat cu temporitmul muzicii și prezicerii, se desfășoară de la *andante* până la *allegro*, scoțându-și pe rând fustele colorate… când ajunge la cea roșie, intensitatea atmosferei este maximă, vocea bătrânei sună a blestem cu plânset în două, iar Culorile agită puternic frânghiile suspendate, de parcă le-ar bate o furtună năprasnică. Actul dragostei se consumă simbolic prin îmbrățișarea frenetică a Carmensitei și împrăștierea portocalelor din brațele lui Jose, fiind punctul culminant al părții I-a a scenei. Partea a II-a se derulează în modul următor. În liniștea totală se aude doar ritmul inegal și amenințător al inimilor celor doi și răsuflarea grea, întretăiată de pasiune. Chiotul Carmensitei prefigurează jocul de amor. Jose îi smulge fusta roșie, i-o flutură în față, ca un toreador. Ea râde, „răstignindu-se” pe luna rotundă și arzătoare, balansând ca într-un scrânciob. În ritmul lunii balansează frânghiile colorate în mânile Culorilor. Luna, cu tot cu Carmen, coboară treptat în poziție orizontală, transformându-se într-un pat al desfătării, fiind mișcată de patru bărbați în negru. Culorile mișcă circular frânghiile în același sens și în același ritm cu bărbații, ele formând o cupolă deasupra cercului roșu al lunii. Secvența tandreții cuplului Carmen / Jose se produce în avanscenă, pe fondul vrăjilor șoptite ale țigăncii bătrâne, care sugerează monologul interior

al Carmensitei. Șoaptele sânt pronunțate cu o voce tainică, vibrantă, par a fi destăinuiri sau rugi ale eroinei. În paralel, pe luna roșie își începe dansul său macabru Cameleonul / **Vitalie Țapu**. Ridicat deasupra celor doi, este mișcat circular de aceeași patru bărbați în negru. Stă la pândă, în poziția unui uriaș păiangen, apoi se ridică treptat, dirijând mișcările amanților. Într-un tricou negru, cu aripi roșii de liliac, pare a fi, într-un fel, o dublură a lui Carmen și simbolul nesincerității sentimentului ei față de Jose, instrumentul ei de manipulare. Senzație, confirmată în final de monologul sonor, care trece de la șoaptă la râsul obraznic și batjocoritor al țigăncii bătrâne. Cu cât îmbrățișările și săruturile amanților se apropie de apogeu, cu atât mișcările circulare ale frânghiilor manipulate de Culori devin tot mai puternice, iar hohotul țigăncii tot mai nestăpânit.

La fel de complexă este și ultima scenă, ce conține punctul culminant al spectacolului, *Moartea Carmensitei*. Ea se produce în trei planuri concomitent (scena centrală, a dialogului Carmen / Jose, concomitent cu scenele co-laterale - cea a luptei Toreadorului, cea a reacției publicului coridei și cea a „invaziei” taurilor). Epilogul începe cu apariția Toreadorului / **Vitalie Țapu**, sub muzica partiției omonime din Carmen-suita. În aplauzele frenetice ale asistenței, plasate în spatele scenei, de ambele părți ale lunii roșii, Toreadorul face turul „arenei”. Mimează lupta cu taurul, agitând flamura roșie. Paralel, în centrul scenei, se derulează dialogul dintre Carmen și Jose. Ei stau lipiți unul de altul, iar Jose o imploră pe Carmen să plece cu el în America. Intensitatea disputei crește treptat, odată cu cea a muzicii, întreruptă fiind, în anumite momente, de exclamațiile admirative ale „spectatorilor” la gesturile „curajoase” ale Toreadorului. Toreadorul se plasează în fața lunii roșii, la o anumită distanță de eroi, dar ca și cum, între ei. Pe măsură ce neânțelegerea dintre Carmen și Jose devine tot mai mare, Toreadorul înaintează spre ei, agitând

flamura roșie, ca în fața unui ipotetic taur; tensiunea scenei centrale dintre Carmen / Jose crește, pe măsură ce se îndepărtează unul de celălalt, între ei se creează o fisură, aidoma unei prăpastii simbolice. În punctul culminant, Toreadorul îi desparte, trecând printre ei cu flamura tremurândă. Muzica atinge cote maxime, ca și tensiunea dintre protagoniști. În semiobscuritatea scenei, un flux de lumină roșie îi unește pe Carmen, Jose și Toreador. La fraza Carmensitei „Nu… nu te iubesc…”, în strigătele agitate ale „mulțimii” (figurației scenice), care asistă la „coridă”, Jose o înjunghie pe Carmen. O pauză… Anturajul scenei capătă o nuanță vioriu-cadaverică, din care se distinge doar cercul roșu, ca o baltă de sânge, în care stă Jose, aplecat de asupra Carmensitei. Sub bătăile puternice ale tobelor, spre ei, amenințători și neânduraţi, înaintează figuranții, deghizați în haine negre, cu măști enorme de taur. Turma de tauri negri calcă peste ei, acoperindu-i… Lumina se stinge sub acordurile tragice ale Carmen-suitei. Astfel, prin intercalarea și interacțiunea scenelor centrale cu cele co-laterale, se obține efectul emotiv scontat, și, ca rezultat, polifonia spectaculară.

Scenele de dragoste dintre Carmen și Jose sânt foarte inventive ca expresie corporală, dar, de fiecare dată oscilezată între dragoste și ură, interes și generozitate, uitare și frenezie, după cum este și caracterul eroinei principale ori starea ei momentană de spirit. Pe de o parte, manipularea lui Jose în interese de contrabandă, pe de alta, frica de a nu fi ea manipulată sau dependentă de sentimente, frica de a fi tratată ca obiect al desfătării.

Regizorul nu tratează chipul Carmensitei unilateral, doar ca pe o „femee-blestem, o pacoste, care nu are nici un Dumnezeu” (Larisa Ungureanu) sau ca pe o „Pandoră, sursa tuturor relelor omenirii și instrument de pedepsire a bărbaților” (Angela Chiriță). Carmen în interpretarea Irinei Rusu este o ființă echivocă și acest echivoc

este starea ei permanentă de existență, așa precum n-o părăsește mereu dorința exuberantă de risc, care se adeverește mult mai puternică, decât dragostea pentru un bărbat. Ambiguitatea ei este redată atât prin mijloace expresive actoricești, prin trăirea unor stări emoționale de către actriță, cât și verbal, prin intermediul monologului interior al țigăncii bătrâne. Dar mai ales, cu ajutorul interludiilor plastice ale Cameleonului și Culorilor. Prin *Dansul culorilor* din prologul spectacolului se sugerează contradicțiile interioare ale eroinei, lupta cu sine însăși, cu tara propriilor defecte și capriciilor de moment, cu exacerbata independență, cu disprețul motivat sau nemotivat față de sexul opus, cu tendința hazardată de a se pune în pericol pe sine și pe cei care o iubesc, trăsături, confirmate ulterior în celelalte scene ale spectacolului. Ca expresie corporală, interacțiunea Carmensitei cu cele patru Culori este permanentă, ele participând efectiv la toate evenimentele importante, fiind alter-ego-urile acesteia. De exemplu, în una din scenele de dragoste, culorile îi înlănțuie pe amanți cu frânghiile colorate, simbolic însemnând lanțurile pasiunii; în scena bătăii lui Jose cu Ofițerul, Culorile inițial stau imperturbabile, ca martori curioși, semnificând dedublarea, apoi azartul Carmensitei; când se încinge bătaia, Culorile bat ritmic din palme, ca la un dans de flamenco.

Solo-ul Cameleonului se derulează în scena *Seducției* lui Jose. În scena dragostei, Cameleonul stă pe luna de jăratec de asupra lor, dirijându-le mișcările cu un zâmbet naiv-angelic și sadico-mefistofelic în același timp, aceeași expresie este întipărită și pe fața Carmensitei, semn că aceasta, nici în cele mai fierbinți clipe de pasiune și de plăcere nu-și uită interesul sau poate nu-și permite luxul să devină vulnerabilă. Intervenția Cameleonului, la finele scenei, este relevantă. După plecarea lui Carmen, Jose se aruncă spre luna de jăratec, care parcă îl arde, acoperindu-l, și peste el pășește jubilând Cameleonul. Cu mișcări de felină, el „înjunghie” cu un pumnal enorm o portocală, absorbindu-i ca un vampir, sucul dătător de viață. Astfel, Cameleonul este dublura lui Carmen, simbolul vicleniei ei, frumusețea fizică servindu-i drept cel mai eficace instrument de manipulare.

O altă fațetă a expresiei plastice în ***Carmen*** este utilizarea antitezei. Pentru a dilua accentul excesiv de grav, chiar tragic, pe care îl impune însăși nuvela plină de romantism, dar și renumitele montări ale operei și baletului omonim, Grecu nu se sfiește să trateze cu o doză de ironie anumite secvențe și chiar scene din spectacol, să se joace, în sens bun, cu materialul dramatic. El creează în spectacol un univers foarte convențional din punct de vedere teatral, aproape păpușăresc, populat de muncitoare cu aspect de dansatoare de cabaret; de ofițeri, care aduc prin mecanica lor a soldăței de plumb cu puști și cuțite butaforice; de contrabandiști, care nu se sinchisesc să-și aranjeze fățiș trebușoarele. Iată una din pantomime: după o pătimașă scenă de amor, Jose, fericit și sleit de puteri, se întinde pe spate, iar contrabandiștii, deghizați în negru și încărcați cu saci plini de bunuri, calcă peste figura stupefiată a lui Jose, făcându-i obraznic din ochi, adică, dă-i bătaie cu iubitul, băiete, că noi știm ce facem! Sau pantomima schimbului de sentinele: în misterul întunericului, sub melodia unui marș întretăiat de bătaia tobelor și galopul cailor, se mișcă într-o cheie solemnă și ușor grotescă, siluetele gărzilor. Acest teatru japonez al umbrelor te duce cu gândul la jocul copilăresc de-a soldații. Ironică și pantomima relațiilor frivole dintre Ofițer / **Valentin Delinschi** și Carmen, pentru care cea mai forte valută de schimb este o noapte de amor. Cu destul umor este tratată scena prezentării lui Jose contrabandiștilor: în timp ce Carmen face schimb de drăgălășenii cu unul dintre bandiți, care mai apoi se adeverește a fi soțul ei Garcia / **Ion Grosu**, Jose, deghizat în călugăr, cu gluga peste cap aidoma unei stafii, este încercuit de cira-

cii lui Garsia, care dansează ceva intermediar între bătută, flamenco și sirtaki. **Viorel Cornescu** / Englezul efeminat, timid și amorezat de Carmen, joacă o partidă de sex mazohist, în care o face pe cățelușul, ce aduce la comandă bastonul. De un comic grotesc, aproape de umorul negru, este scena cerții celor doi eroi: după următorul cadavru, de astă dată al lui Garcia, Jose îi spune Carmensitei că va urma ea, de nu-i va fi credincioasă; la care Carmen îi răspunde fără ezitare, că va găsi un băiat bun să-i facă lui de petrecanie, cum i-a făcut-o el lui Garcia. Martori tăcuți și aprobatori ai scenei sânt ciracii contrabandiști, îmbăcați în doliu, cu mutre posace, care își fumează imperturbabili țigările și care uită de mort, pe dată ce Jose ia în primire funcția de șef al bandei. Îți stârnesc zâmbetul monologurile lui Jose, concepute pe un ton ușor emfatic și spuse cu o mină naivă și blajină, fără a bănui perfidia Carmensitei. Cu o doză de ironie sânt realizate și duelurile, tehnice și spectaculoase, cu omoruri teatral-afișate, de operă. Astfel, prin aceste antiteze de origine grotescă, Grecu transmite idea disproporționalității pasiunilor mistuitoare, demolante, „shakespeareiene”, vis-a-vis de insignifianța, vulnerabilitatea și deriziunea umană.

În ***Carmen*** elementele de décor au și ele o funcție plastică bine definită. De exemplu, luna nu este doar un astru ceresc, care simbolizează pasiunea istovitoare dintre eroi, ea este utilizată ca piedestal, pat al desfătării, ușă, piatră de mormânt, detaliul nefiind static, ci interacționând la modul direct și în ritmul plastic al eroilor; cele patru funii colorate mânuite de Culori pun în valoare starea interioară a eroilor, în anumite scene. Ele ba stau în stare de repaos, ba se unduiesc ușor, ba se zbat ca păsările într-o colivie, ba parcă sânt smulse de un vânt năprasnic, ba se rotesc circular, în ritm cu acțiunea din prim-plan. Pe lângă faptul că în unele cazuri servesc drept cătușe pentru Jose, sânt mrejele dragostei în care nimerește eroul,

din ele se modelează postul de grăniceri, cazarma, arena toreadorului, etc. Astfel, prin intermediul expresivității corporale sau diferitor elemente substitutive ale acesteia, regizorul reușește să creeze în spectacol acea euritmie, necesară actului artistic de creație.

La Grecu și spectacolele prin excelență textuale au „partiții” plastico-coregrafice bine ortografiate. Exemplu elocvent în acest sens este spectacolul ***Maestrul și Margareta*** de M. Bulgakov. Prologul spectacolului dă tonul dinamic necesar. Stelele unei bolți negre, de la începutul facerii lumii, licăresc și parcă se învârtesc în unison cu globul pământesc, luminat în albastru, cu paralele și meridiane, mări, continente și oameni... tot în ritmul acestor mișcări circulare, se aud versetele din *Geneza* despre trufia oamenilor.

Deoarece în acest roman-frescă pe Grecu l-a interesat puterea de seducție a Răului și repercusiunile acestuia pentru omenire, adică tema volandiano-mefistofelică și, în acest context, interacțiunea omului de creație cu puterea, care întruchipează acest rău, intemediile coregrafice sânt legate de 2 linii de subiect: relațiile Maestrul / Voland și Ieșua / Pilat. În prima scenă este simbolic răstignit însăși cugetul uman, în persoana filozofului și învățatului Faust, tot el Maestrul, tot el Bulgakov / **Vasile Cașu**, care trage frânghiile unor clopote imaginare, cu mâinile înlănțuite de două Caracatițe Roșii, simbolul maleficului, în roluri **Lilia Cazacu** și **Elena Negrescu**; alături își zbat aripile două Păsări - una Albă, simbolul purității și adevărului / **Ludmila Gheorghiță** și una Roșie, simbolul urii și nesocotinței / **Iraida Bobescu**. În altă scenă Mefistofel, tot el Voland / **Viorel Cornescu**, într-o pelerină roșie, pe post de inchizitor moral, duelează verbal cu Maestrul. În scena interogatoriului, anturajul imaginează o cameră de torturi: pe post de gâde a lui Ieșua este însăși Pilat din Pont, cu trei ajutoare, în persoana Caracatițelor Roșii. Cele două Păsări, Albă și Roșie, una pe dreapta, alta pe stânga lui Ieșua, mișcă

balanța când spre bine, când spre rău. Expresia plastică a celor două roluri este ortografiată prin metoda antitezei: la Pilat este una dezacordată, gesturile îi sânt categorice, vorbește în latina veche și italiană pe un ton iritat, strident; discursul lui Ieșua, în ebraică, este calm, cântărit și plin de siguranță. În scena imediat următoare frământările Pasării Albe simbolizează îndoielile și remușcările dictatorului, ea îi dă târcoale lui Pilat, îl chinuie, iar el, înfricoșat, o alungă. În scena balamucului plastica corporală, redată prin comportamentul Psihiatrului / **Elena Oleinic** și infirmierelor în halate albe și scufii roșii pe cap, este asemănătoare inchiziției din evul mediu sau temnicerilor din lagărele naziste. Una dintre cele mai tulburătoare scene este cea a demenței Maestrului: în semiobscuritate, pe fundalul muzicii răvășitoare și vocilor țâfnoase ale criticilor lui Bulgakov (extrase din recenziile autentice ale vremii), cresc niște stafii enorme, albe, aproape de înălțimea scenei, simbolul teroarei fizice și morale, care îl domină și-l amenință pe scriitor. Caracatițele Roșii se târăsc tiptil până la el, apoi se năpustesc asupra scriitorului, biciuindu-l cu tentaculele lor lungi, rupându-i și mototolindu-i manuscrisele, sub injuriile de „sukin sân, burjuaznâi pisateli, otrodie, bezdarnâi i uboghii" etc. Punctul culminant al spectacolului este monologul scriitorului, strigătul de durere și disperare. În scenă Bulgakov, dărâmat la pământ, demolat fizic și spiritual, imploră guvernul roșu să-i permită să lucreze, să dețină măcar o funcție de statist sau de lucrător de scenă într-un teatru, pentru a nu muri de foame.

Lupta sentimentelor contradictorii ale Margaretei / **Irina Rusu** cu privire la cadoul lui Azazello / **Sergiu Finiti** - crema miraculoasă, este exemplificată prin dansul Păsărilor.

Scena balului Satanei este construită pe principiu interactiv, când oaspete a lui Voland devine nu numai Margareta, ci toți spectatorii din sală, cu „spargerea" șampaniei și servirea ei pe tave de

către Ghela / **Nina Toderico**, Azazello / **Sergiu Finiti** și Beghemot / **Igor Mitreanu**.

Epilogul, sugestiv, se produce pe fondul unei furtuni globale, năpraznice, în zgomotul nesfârșitului torent de ploaie, cu tunete, fulgere și corul sinistru al unor păsări necunoscute. Maestrul și Margareta, cu fețele solemne și inspirate, în robe albe, de pelerini, se pregătesc de ultima lor călătorie. Păsările vin să-i ia, pentru a-i conduce în acel loc misterios al universului, care nu le este dat să-l cunoască celor vii, ele fâlfîie aripile într-un dans ritualic, până se contopesc într-un tot-întreg, în care binele și răul trec peste limita realității.

Sânt curios rezolvate, din punct de vedere plastic, toate chipurile din spectacol. Voland / **Viorel Cornescu** ba e poliglotul subtil şi aristocratic, ba e „artistul perfect", obosit de slavă, ba e filozoful cu ton de mentor, ba e oratorul şi psihologul redutabil, ba e prestidigitatorul mistificator, ba e mojicul rus, descălţat, stând la podele în stare de mahmureală, după o noapte de beţie; în alte scene are alura fin sugerată a dictatorilor sec. XX - Hitler, Lenin şi Stalin. Suita lui Voland - Coroviev / **Ion Grosu**, Azazello / **Sergiu Finiti**, Beghemot / **Igor Mitreanu** şi Ghela / **Nina Toderico** posedă abilitatea felinelor, au ceva mistic, fascinant și drăcesc în ei. Caiafa / **Valeriu Cazacu**, cu vorba lui înceată, excesiv de cântărită, întruchipează culmea fățărniciei. Maestrul și Margareta au o ținută sobră, plină de candoare, iar în scenele de vârf mișcările lor sânt impetuoase și sincere. Berlioz / **Mihai Curagău** redă o ființă comică și ridicolă cu ateismul lui „științific" deplasat, iar Bezdomnîi / **Jan Cucuruzac**, cu vorba lată, este produsul perfect mediocru al unei societăți îndoctrinate și imbecilizate.

În ***Ciuleandra*** după L. Rebreanu s-ar părea, că muzica semnată de **Marian Stârcea**, este elementul esențial în spectacol. Dar sânt momente-cheie, în care elementul plastic, compozițional, lămureș-

te și nuanțează viața interioară a eroilor mai mult, decât libretul muzical. Exemplu elocvent în acest sens este scena ce precede finalul tragic. În centrul scenei – un pat enorm, rotund, din dormitorul soților. Puiu / **Valentin Delinschi**, cu fracul scos și Mădălina / **Ludmila Gheorghiță**, în neglijeu, discută balul nu demult încheiat. Pe toată durata discuției lor, pe fundal, în planul doi, este prezent un al treilea personaj, Doctorul / **Sergiu Finiti**. Prezența acestuia se descifrează nu în plan fizic, ci în plan mental, el persistând mereu în amintirea și inima Mădălinei. Astfel, interacțiunea dintre cei trei eroi se desfășoară consecutiv, iar personajul Ludmilei Gheorghiță dialoghează în paralel cu ambii eroi, cu Puiu la modul direct, cu Doctorul la modul indirect. Tensiunea, pe parcursul derulării scenei, ca și ambiguitatea relațiilor lor, crește, până survine apogeul și Puiu, într-un acces de furie nestăpânită, își sugrumă nevasta. Datorită acestui procedeu plastic, regizorul pune în valoare viața interioară, ascunsă a protagoniștilor, motivează cauzele căderii psihice ale eroului și pregătește instantaneu punctul culminant și finalul spectacolului.

Iarăși, ca expresie plastică, este foarte sugestivă scena nebuniei lui Puiu. Ea se începe cu un stop-cadru: sub un fascicol slab de lumină, în centrul scenei stă eroul, iar în spatele lui, după o cortină semitransparentă din văl alb, ca și mintea încețoșată a sărmanului Puiu, abea se deslușesc în lumina albăstrie umbrele unor siluete. Universul scenic este învăluit treptat de o muzică sinistră, lentă, cu zgomote confuze, voci, sunete de clopote, intercalate cu fragmente melodice ale cântecului / dansului popular *Ciuleandra*. Siluetele de după cortină sânt luminate ușor și se mișcă în pași de dans; prin mulțime apare Mădălina, în rochie albă și văl de mireasă, rotindu-se încet printre „nuntași", secondată de linia sa melodică. Scena, ca limbaj plastic, parcă ar fi filmată cu încetinitorul, iar suprapunerea mai multor linii melodice (a valsului de la bal, a horei satului) subliniază starea halucinantă a eroului. Puiu / **Valentin Delinschi**, cu fața spre spectatori și ochii larg deschiși, parcă și-ar derula pelicula vieții, încercând să înțeleagă ce se întâmplă cu el. Actorul trăiește febril starea emotivă, evocând mereu, ca idee fixă, numele Mădălinei... Zbuciumul trupesc al lui Puiu sucombă în sunetul vocii cristaline *a-capella* al Mădălinei, care fredonează *Ciuleandra*, rotindu-se ușor în dans și care apoi este preluat de o linie melodică tragică și nostalgică în același timp... Intensitatea luminii scade, sugerându-se tulburarea minții cândva lucide a lui Puiu.

Atât polisemantismul, cât și psihologismul unui text poate fi redat prin diverse metode sau elemente spectaculare, cum se întâmplă în ***Năpasta*** de I. L. Caragiale. Aici regizorul găsește un substitut al expresiei plastice, care este ritmul, extras dintr-o lucrare a formaţiei *Trigon*, director artistic **Anatol Ştefăneţ**. Universul sonor, dintr-un element de fon, ce ajută la crearea atmosferei și pregătește motivația evenimentelor ulterioare, devine un personaj aproape autonom. Ritmul este dat de toacă, care, pe fundalul urletului lugubru al lupilor - simbolul singurătății eroilor, își întețește treptat bătaile, sugerând ritmul cardiac al inimilor, marcând patimile ascunse ale eroilor, ce așteaptă momentul răbufnirii. Toaca este cea, care descifrează și nuanțează mișcarea / plastica interioară a spectacolului în întregime și a fiecărui personaj în parte. În scena certii dintre Dragomir / **Igor Mitreanu** și Anca / **Ludmila Gheorghiță**, care îi reproșează amintirea răposatului ei soț, toaca bate neliniștit, în consens cu plastica crispată și reacțiile ascunse ale eroinei, fiind o prevestire a viitoarei tragedii; în scena confesiunii dragostei, toaca bate timid, gingaș, ca un sentiment puternic, care se înfiripă în inima lui Gheorghe / **Viorel Cornescu**, în contextul mișcării lui interioare; toaca bate frenetic, în unison cu mesajul textului, în scena ritualului de vrajă al Ancăi, care își pregătește răzbunarea, sunând ca un blestem;

în scena accesului de nebunie al lui Ion / **Vitalie Țapu** toaca semnifică gândurile încurcate din capul lui bolnav, ca și psihofizicul dezaxat; în monologul nebunului Ion notele muzicale picură rar, aidoma picăturilor de ploaie (fragment dintr-o melodie populară stilizată), în ideea gândurilor lui confuze și încetinite. Toaca îi însoțește pe eroi în cele mai importante momente, redând întocmai starea lor de spirit – în timpul rugăciunii, a reflecțiilor interioare, în timpul satisfacerii poftelor carnale, a îndoielilor, remușcărilor, ticluirii planului de răzbunare. Învinuirile de asasinat Anca i le aruncă lui Dragomir sub acompaniamentul nebun al toacei, trântindu-l brusc pe masă, parcă răstignindu-l simbolic de stâlpul infamiei; mai apoi î-l răsucește, circular, sugerând cercurile iadului prin care va trece acesta. În scena, în care Anca î-l determină pe Dragomir să-și recunoască crima, toaca bate amenințător, apoi răsună ca un jude, care își împlinește sentința. În final ea scârțâie, tânguitor, pe strune o vioară...

Scenografia ***Năpastei*** este construită la fel, în ideea respectării ritmului plastic al spectacolului. Astfel, masa și cele două scaune, amintind de masa tăcerii lui Brâncuși - sub semnul cercului, al soarelui dogorâtor, care dă viață, dar poate pustii și arde tot ce-i stă în cale, cele patru capiteluri / clopote / biserici, plasate în semicerc și încununate de patru cruci, accentuează mobilitatea interioară a dramei.

Este curioasă simbioza dintre baletul modern, teatrul dramatic, de marionete și măști în spectacolul ***Le mariaje force*** de J. B. P. de Moliere. Textul, și aici folosit ca minim necesar, în vederea punctării subiectului, se intercalează armonios cu intermediile coregrafice, care caracterizează plastic esența eroilor, reliefează intențiile lor ascunse, pun în valoare intriga, creează o atmosferă de veselie și carnaval. Dar, spre deosebire de *Carmen* sau *Metamorfoze*, în *Le mariaje force* mișcarea nu este un element conceptual, care să descopere profunzimi, să creeze o polifonie spectaculară, ci are o sarcină decorativă, de atmosferă.

În ***Triunghiul păcatului*** de T. Mușatescu scenele de pantomimă foarte convingător redau stări sau situații: amanții ajunși în culmea pasiunii, se înfășoară simbolic cu o draperie roșie, aidoma pasiunii lor dogorâtoare; idila de dragoste dintre îndrăgostiți este redată printr-un grotesc și frivol dans al lebedelor; scena din tramvai exemplifică comportamente sau atitudini sociale, cea a adulterului - tipuri de relații / clișee conjugale. Iar intermediile coregrafice, cu elemente *disco* sau *rap*, fac legătura dintre scene.

Spectacolul ***Care-s sălbaticii?*** de I. Filip mizează pe un grotesc pronunțat, în care actorii sânt oameni-măști în genul lui Charlie Chaplin – masca secretarului de partid, a tele-prezentatoarei, a soțului și soției, translatorului, etc., adică a unor tipuri umane, sociale sau profesionale, cu caracteristici recunoscute. Expresia plastică este abundentă, carnavalescă, ca și aspectul actorilor, care sugerează la modul direct costumele clovnilor de circ. Însuși spectacolul e ca o repriză de circ, cu numere separate, care iau în derâdere anumite aspecte ale vieții sau anumite obiceiuri, cum ar fi ospitalitatea exagerată, credulitatea excesivă și cinismul omului pățit, care nu mai are nici un sfânt. Scena mesei mari, pregătite cu fast pentru delegații nu-știu-cărui trib african sau reprezentanții epocii paleolitice decurge sub melodia *Turnați vin și dați găluște*, în care optimismul vivace al gazdelor se lovește de condescendența oaspeților sălbatici.

În spectacolul ***Moțoc*** după Gr. Ureche, C. Negruzzi și V. Alecsandri ideea venalității, mercantilismului, setei de putere și lașității tuturor timpurilor este redată plastic prin intermediul unei haite de șobolani. Aceștea rup minusculul scaun domnesc unul din mâinile altuia, pentru a se instala în el măcar pe câteva secunde, recurg la

omoruri și otrăviri în numele „prosperității poporului”, iar în una din intermediile coregrafice unul din șobolani vine cu o tidvă umană, din care rupe bucăți și le împarte semenilor, cum ar împărți o roată apetisantă de cașcaval. Până la urmă și Moțoc / **Valeriu Cazacu** se transformă într-un șobolan enorm, căruia haita îi taie capul.

Exuberanța și frivolitatea spiritului balcanic în spectacolul ***D”ale carnavalului*** de I. L. Caragiale este redată prin intermediul corpului de balet, în persoana cocoanelor de la balul mascat; îmbrăcate ca niște dansatoare de cabaret, cu chiote și veselie, aruncă picioarele lungi într-un perpetuu cancan, în care se consumă aventuri și pasiuni de doi bani; ele se identifică ușor cu practicienele celei mai vechi profesii, pierzându-și cea mai vagă aură a respectabilității burgheze.

Spiritul caragialeian persistă în scena citirii ziarului *Vocea patriotului naționale* din spectacolul ***O noapte furtunoasă*** de I. L. Caragiale, în care doar muștele mai pot tulbura mlaștina intelectului provincial, încremenit în tipare ridicole și mediocritate; Nae Ipingescu / **Igor Mitreanu** și Jupân Dumitrache/ **Valeriu Țurcanu**, omorâți de plictiseală, transformă lectura într-o veritabilă vânătoare a bâzâitoarelor, aidoma unui safary african; ca și în cea a împăcării Vetei / **Irina Rusu** cu Chiriac / **Viorel Cornescu**, unde gelozia cumplită otheliană trece cu ușurință trivială la „amoarea” pasională; poftele lor carnale sânt întrerupte doar de strigătele Conului Dumitrache, care face rondul de noapte, iar finalul actului sexual îi găsește pe amanți trântiți sub divanul-balansoar, cu tălpile nerușinat dezgolite de sub cuvertură, după cum i-a prins valul „dragostei”.

Expresiv din punct de vedere plastic este finalul spectacolului ***O scrisoare pierdută*** de I. L. Caragiale: în beția „triumfului” electoral, obștea intonează și dansează „Hora unirii”, ce degenerează lent într-un „imn al internaționalei comuniste”, intercalat cu citate din cunoscutul dans popular *Perinița*.

În pofida diversității modelelor de utilizare a expresiei plastice în spectacolele **Teatrului Municipal *Satiricus*,** determinarea paternității stilului regizoral nu este o problemă. Direcția de scenă nu poate fi confundată cu lucrul altor creatori, ea purtând semnătura originală a regizorului **Alexandru Grecu**.

Noiembrie 2007

PARADOXUL PACTULUI CU DIAVOLUL

La 9 decembrie, curent, la Teatrul Satiricus a avut loc premiera spectacolului ***Maestrul și Margareta*** de M. Bulgakov în regia lui A. Grecu. Iată că s-a găsit și în spațiul nostru un teatru, care și-a asumat riscul de a monta celebrul roman al lui M. Bulgakov *Maestrul și Margareta*; lucrare profund filozofică, care tratează o problemă veșnică atîta timp cît există umanitatea - relația omului de creație cu puterea. Suflet protestatar, incompatibil cu spiritul gregar al unei societăți totalitare, Bulgakov își identifică soarta cu cea a Maestrului, care nu poate renunța la propria identitate, propriile valori pentru a accepta convențiile unui delir în masă...

Regizorul Alexandu Grecu (scenariul şi scenografia îi aparţin) se axează pe ideea, că *„Dumnezeu e atotputernic fiindcă e o parte componentă atât a binelui, cît şi a răului; dacă nu admitem ipoteza că El întruchipează şi răul, înseamnă că nu e atotputernic”*.

Polisemantismul textului bulgakovian nu putea să nu-şi lase amprenta asupra spectacolului. Cine e acest Voland / **Viorel Cornescu** - e doar o parte a unui tot-întreg divin, care ne pune la încercare credinţa sau o întruchipare perfectă a răului, care dintr-o vocaţie obscură ne împinge spre infern? Actorul îşi alege calea cea mai dificilă - cea a umanizării personajului. El nu apare în chipul unui Mefisto clasic cu toate apanajele diabolice; înzestrat cu o inteligenţă eşită din comun, ce-i „legiferează” darul previziunii, un psiholog redutabil, care are totuşi o alură subtil sugerată a dictatorilor sec. XX (Hitler, Lenin, Stalin), el ştie dinainte încotro se îndreaptă umanitatea, încercînd (culmea!) s-o preîntîmpine! Nu înzadar Voland î-l îndeamnă pe Berlioz: *„dacă nu crezi în Dumnezeu, crezi măcar în Satan!”*

Spectacolul se produce pe fundalul unui imens turn Babel („babel” în traducere înseamnă „încurcătură”) - simbolul statuar al incomunicabilităţii oamenilor. Versetele din *Geneza* despre trufia oamenilor care au încercat să-l înfrunte pe Dumnezeu, plătind scump pentru asta, El amestecîndu-le graiurile *„să nu-şi mai înţeleagă vorba unii altora”* şi *„împrăştiindu-i pe toată faţa pămîntului”*, servesc ca „acoperire” procedeului polilingvistic regizoral, sugerîndu-ne astfel realitatea imediată...

Mesajul spectacolului transpare ca pe o hîrtie de turnesol cu fiecare scenă jucată: într-o lume (ţară) prost întocmită, unde poţi vorbi doar în limba minciunii, făţărniciei, linguşirii, servilismului, interzicîndu-ţi-se să recunoşti adevărurile cele mai evidente; unde minţile cele mai luminate sînt răstignite la stîlpul infamiei asemeni lui Cristos, ce-i rămîne de făcut unui om ajuns la culmea disperării?.. Să facă un pact cu Diavolul, cu cel care, paradoxal, spre deosebire de satrapii unui regim mai satanic decît l-ar fi putut inventa chiar regele întunericului, pare mult mai uman, mai înţelept, mai înţelegător... De remarcat cît de relevantă şi tulburătoare este scena, în care *Maestrul* / **Vasile Caşu** exclamă: *„Omorîţi-mă sau permiteţi-mi să lucrez; dacă nu se poate nici una, nici alta, daţi-mi voie să părăsesc ţara!!!”*, reproducînd chiar textul unei scrisori din corespondenţa lui Bulgakov.

Disputa interioară a textului bulgakovian nu este contrazisă de spectacol, ba din contră... Cum să percepi unde e binele și unde e răul, dacă granița dintre ele e uneori atît de derizorie? Cum să distingi lumina de întuneric, dacă nu le-ai cunoscut pe ambele? Nu vom încerca nici noi să-l contrazicem pe Solomon, care spune în *Eclesiastul*: *„Nu există om, care să facă bine, fără să păcătuiască!”*

Timpul, 15 decembrie, 2000

UN MANIFEST CONTRA PARTIDULUI COMUNIST

Sâmbătă, 13 aprilie, 2002, la **Teatrul Municipal *Satiricus*** a avut loc premiera spectacolului ***O scrisoare pierdută*** de I. L. Caragiale în regia lui A. Grecu.

Trebuie să recunosc din capul locului că mă duceam la spectacolul ***Satiricus***-ului marcată de o doză de blazare, inevitabilă în profesia și domeniul nostru... Mai ales după vizionarea atâtor și atâtor ***Scrisori pierdute***, unele dintre ele deja antologice. Ce alte concepții, ce alte tratări ale chipurilor, ce alte interpretări ale textului mai pot fi inventate? Și mai ales în spațiul nostru?

Ca să-mi dezmint propriile idei preconcepute, iată dovada, dar și avantajul unui mare text! Marile texte îți permit de fiecare dată să te ridici de asupra spațiilor geografice, etnice, culturale etc. și să planezi în sfera preocupărilor umane, caracteristice oricărui popor... Astfel e și Caragiale – pe cât de național este ca spirit, pe atât de universal ca expresie, deoarece „prinde" niște trăsături / defecte distincte ale umanității în genere.

Ce e mai surprinzător în spectacolul *Satiricus*-ului e faptul, că piesa lui Caragiale din una ce combate moravurile societății se transformă într-o perfect motivată satiră politică! Astfel că pierderea unui „nevinovat" mesaj de amor devine (sau poate deveni), dacă e să generalizăm, o catastrofă post-electorală, cu grave repercusiuni asupra destinelor partidelor politice, electoratului, județului, țării... O parabolă curat caragialeiană!!!

Regizorul **A. Grecu**, trecut prin calvarul campaniilor electorale, marcat de aceleași dezamăgiri ca noi toți, dezgustat de prestația

elitei moderatoare de opinii, dar și de iresponsabilitatea civică a cetățenilor turmentați, care fără a reflecta prea mult se încred orbește „intereselor partidului", oricât de obscure sau iezuite ar fi ele, periclitând dezvoltarea firească a întregii societăți printr-o alegere dezastruoasă, creează un spectacol actualizat la maximum, aproape „cu citate „ la zi – evenimentele piesei parcă fiind desprinse din ziarele noastre de scandal! Zicala populară „Când se bat doi – câștigă al treilea" este reliefată cu pregnanță atât de detaliile scenografice (pereții parterului „ornați" cu fotografiile leader-ilor partidelor, ce au favorizat prin acțiunile lor aducerea comuniștilor la putere, cortul roșu-comunist și imaginea-simbol „rabocii i krestianka" din final, ș.a.), cât și de stilistica manierei interpretative.

Scena întrunirii pre-electorale prezidate de Trahanache / **Mihai Curagău** pare a fi o replică la actualele evenimente stradale, unde oponenți politici se răfuiesc unii cu alții, aducându-și învinuiri reciproce de înaltă trădare. Fenomenul în sine nu semnifică pentru ei cine știe ce lucru grav decât prin faptul, că se face... culmea!.. pe ascuns!!! Renumita frază a lui Farfuridi / **Sergiu Finiti** *„Dacă e trădare – trădare să fie, dar să o știm și noi!"* devine, de fapt, simbolul imoralității unei morale de mahala, ca să facem un joc de cuvinte, unde nu contează esența gestului, ci haina exterioară a acestuia.

În ce privește personajele spectacolului - oameni, considerați fruntea societății, capi de familie, conducători de partide politice, pretinși patrioți și binefăcători ai poporului, se lasă antrenați în intrigi amoroase și aranjamente degradante atât de vulgare, încât prin nimicnicia lor adusă la absurditate și deriziune, pun sub semnul întrebării orice tendință spre progres, orice intenție sinceră, plină de onestitate și devotament a cuiva...

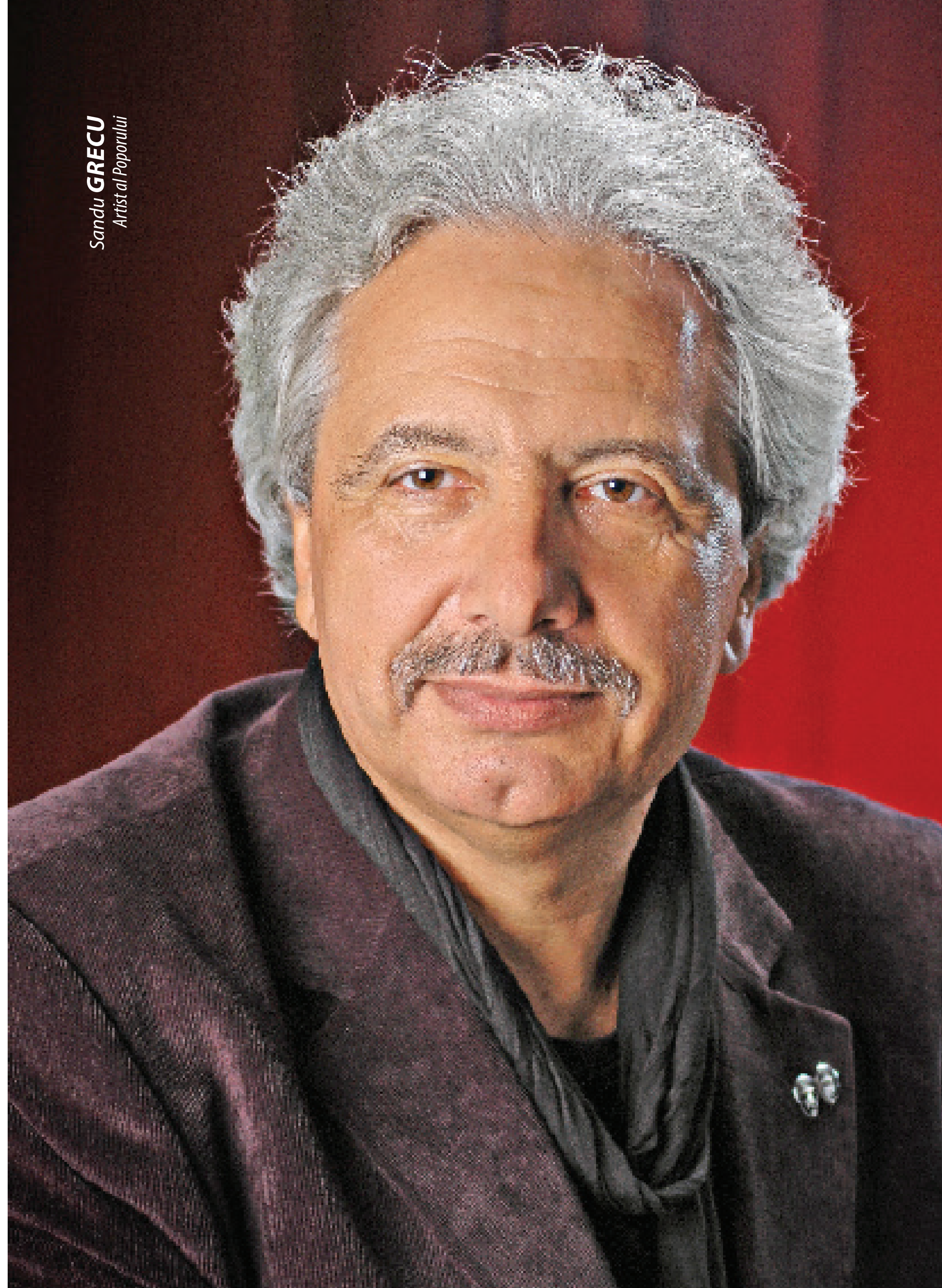
Prin tușe proeminente, generoase, se desenează „fauna" spectacolului. Chipurile create de actori se asociază stilistic seriei de

caricaturi ale lui Fransisco Goia *Los Capricios*. Regizorul A. Grecu insistă asupra unui joc savuros, „fără perdea”, ce ridică grotescul la un alt nivel semiotic. Un adevărat regal, ce trebuie văzut și care descris s-ar preta riscului de a pierde din expresivitate, ne oferă **Jan Cucuruzac** / Ghiță Pristanda, **Mihai Curagău** / Trahanache, **Valeriu Cazacu** / Nae Cațavencu, **Sergiu Finiti** / Tache Farfuridi, **Ion Grosu** / Dandanache, **Viorel Cornescu** / Ștefan Tipătescu, **Igor Mitreanu** / Brânzovenescu, **Ludmila Gheorghiță** / Zoe Trahanache, dar și ceilalți actori în egală măsură, ce cu toată dăruirea s-au „omogenizat” într-o concepție unică.

Reieșind din logica concepției, spectacolul se încheie cu un *appassionato* general al „obștei”, adunate cu prilejul încheierii luptelor electorale întru apoteozarea lipsei totale de coerență civică și meschinărie mic-burgheză... Beția „triumfului” electoral se transformă la final într-o „horă a unirii”, ce degenerează lent într-un „imn al internaționalei comuniste”, intercalat cu citate din cunoscutul dans popular „Perinița”...

Nu doar pentru a stârni curiozitatea, ci pentru a constata o realitate, am mai avea de menționat impactul extraordinar al spectacolului asupra publicului din seara premierei, care, fiind în unison cu mesajul ***Scrisorii pierdute***, aclama „Jos comunismul”! Rare spectacole se învrednicesc la modul cel mai direct și sincer de asemenea manifestări de entuziasm și aprobare! Ar fi asta un semn de coeziune spirituală a unei societăți în derivă?...

Flux, 26.04.2002



CV Alexandru Grecu

Născut: **14.02.1960**

Studii: **1977 - 1979**, *Colegiul de Arte*, Soroca, RSSM; **1979 – 1983**, catedra regie de teatru, Institul de Arte *Gavriil Muzicescu*, Chişinău, RSSM;

Stagiere: **1987 - 1990**, stagiu regie, clasa regizorului K. Raikin, Teatrul *Satirikon*, Moskova, Federaţia Rusă;

Activitate: **1983 - 1987**, actor, regizor, Teatrul *A. Mateevici*, Chişinău, Republica Moldova; **1990**, fondează Teatrul *Satiricus*, unde devine director artistic, actor, regizor, Chişinău, Republica Moldova; **1996**, lector superior, catedra măiestria actorului, Academia de Muzică, Teatru, Arte Plastice, Chişinău, Republica Moldova; **2001**, lector, Universitatea-Europa-Moldau, Chişinău, Republica Moldova.

Spectacologie teatru / televiziune: *Soacra cu două nurori* de E. Gheorghiţă, Teatrul *A. Mateevici*; *Ce e viaţa omului?* de A. Arkanov, *Moţoc* de V. Alecsandri şi C. Negruzzi, *Hecule* de F. Dürrenmatt, *Ho, Ţară!* de I. Diviza, şi A. Grecu, *Unde mergem domnilor?* de I. L. Caragiale şi V. Alecsandri, *Triunghiul păcatului* de T. Muşatescu, *Le Mariage Force* de Moliere, *Beethoven cântă din pistol* de M. M. Ionescu, *Ciuleandra* de L. Rebreanu, *Comediantul* de M. Bulgakov, *Metamorfozele* de Ovidiu, *SRL Moldovanul* de N. Esinencu, *Maestrul şi Margarita* de M. Bulgakov, *Carmen* de P. Merimee, *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale, *Jertfe patriotice* de I. L. Caragiale şi V. Alecsandri, *D'ale carnavalului* de I. L. Caragiale, *Năpasta* de I. L. Caragiale,

Salvaţi America! de D. Crudu, *Ispitirile lui Iuda* de A. Burac, *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale, *Minte-mă, minte-mă...* de N. Negru, *Golanii revoluţiei moldave* de C. Cheianu, *Maimuţa în baie* de I. Nechit, *Vânătoarea de şobolani* de P. Turrini, *Dictatorul* de A. Strâmbeanu, *Diatriba de amor* de G. G. Marquez, *Caligula* de J. Toman la Teatrul *Satiricus I. L. Caragiale*; *Nimicuri importante*, *Ochire retrospectivă* de C. Negruzzi, *Un strigăt în doliu* de M. Eminescu la Televiziunea Naţională; *Urutau* de A.G. Deevalle la Teatrul *Future New International*, Stockholm, Suedia.

Roluri în filme: *Clarinetistul* din filmul *Cine arvoneşte, acela plăteşte* de Gh. Urschi; *Agronomul* din filmul *Codrii* de V. Pascaru, *Moldova-Film*; *Mirele* din filmul *Nunta* de M.Chistruga; *Salvamarul* din filmul *Iarba dracului*, *Agentul de securitate* din filmul *Polobocul* şi *Aprovizionatorul cu chimicale* din filmul *Întoarcerea blândului demon* de T. Tătaru, Asociaţia *Buciumul* şi altele.

Turnee internaționale: 1990 – 2010, România; **1995** – New York, Brigeport, SUA; **1996** – Stokholm, Suedia; **1996** – Budapesta, Ungaria, **1996** – Paris, Franța ; **1997** – Festivalul de Teatru European, Grenoble Franța ; **1998** – Festivalul Internațional de Teatru, Babilon, Irak ; **2000** – Festivalul Internațional de Teatru Antic, Kerci, Ucraina ; **2000** – **2001,** Vidin, Bulgaria; **2003** – Homberg, Germania; **2003** – Barcelona, Spania; **2006** - Atena, Thessaloniki, Grecia; **2010** – Paris, Franța, Londra, Anglia.

Distincţii şi premii: **1995** - *Maestru în Artă* din Republica Moldova; **1994** - Laureat al *Premiului de Stat al Tineretului* în domeniul artei teatrale, Republica Moldova; **2000** - Medalia *Meritul civic*, Republica Moldova; **2004** – **2005**, numeroase Premii ale Galei UNITEM, Chişinău, Republica Moldova ; **2010** – *Artist al Poporului*.

Două dialoguri cu regizorul și directorul Teatrului Municipal „Satiricus I. L. Caragiale” Alexandru Grecu

„Nu concep arta în afara emoției artistice”...

Dina Ghimpu: *Teatrul „Satiricus”, pe care îl conduci cu atâta râvnă, anul acesta împlinește 11 ani. Ce înseamnă pentru teatru un deceniu de existență?*

Alexandru Grecu: În primul rând afirmare: în plan național și internațional. Mai întâi internațional...Trebuia să jucăm pe scenele României, Franței, Suediei, Ungariei, Irakului ca să fim în sfârșit apreciați la noi acasă. Dar acesta-i doar vârful aisbergului. Ceea ce e mai important e că am reușit să consolidăm o trupă de actori talentați și mari patrioți… ai „Satiricus”-ului. Avem în prezent o școală „satiricistă”, care face o simbioză între plastică, dans, vocal, jocul actoricesc. Și poate cel mai important lucru e că grație dlui Serafim Urecheanu avem astăzi un local de teatru, la care am visat și pentru care am luptat un deceniu. După ce am amenajat alte trei sedii, iată că în sudoarea frunții am construit propria casă – am clădit pereți, am tencuit, am dat cu vopsea… etc. De aceea ne simțim bine la „Satiricus” și nimănui nu-i vine idea să-și schimbe… locuința.

D. Gh.: *Însăși titulatura instituției sugerează profilul ei. În ce măsură teatrul trebuie să-și onoreze genul pentru a nu reduce paleta artistică a acestuia?*

A. G.: Evident, „Satiricus” ar trebui să navigheze în albia genului comic. Asta ne-am propus-o în momentul fondării teatru-

lui. Pe parcurs ne-am revizuit unele principii. Deși spectacolele cu tentă comică, satirică, se bucurau de succes la public, pentru unii „exegeți" ele nu erau decât „comicării", „reprezentații de bâlci". Atunci noi, ambițioși, ne-am decis să demonstrăm că putem aborda cu același succes spectacole de dramă. Primul din ele – „Comediantul" („Moliere" de Bulgakov) a fost o reușită notorie. Și astăzi, după 8 ani, el se bucură de succes. Așadar, după un deceniu de funcționare ne-am determinat să montăm doar spectacole…bune, proporția celor cu tentă comică față de cele de dramă fiind aproximativ fifty-fifty. Deși cred, e imposibil să clasifici spectacolele noastre. Fiecare are individualitatea sa, iar toate împreună formează acel inconfundabil „stil satiricus".

D. Gh.: *Ultimele dumitale montări ne demonstrează că teatrul este pe drumul cel bun, că el și-a găsit identitatea, îmbinând genurile, valorificând stilistici individuale, forme originale de exprimare artistică. Ce teme existențiale te preocupă la moment ca om de creație, regizor și cetățean?*

A. G.: Aș vrea doar să precizez de unde își are rădăcina acest „multistilism" al „Satiricus"-ului: am făcut școala veche românească a călușarilor, ne inspirăm din teatrul lui Matei Millo, Vasile Alecsandri, I.L.Caragiale, din cel francez al lui Moliere, din cel rusesc al lui Stanislavski. Cât privește temele ce mă interesează, ele sânt general-umane: teroarea totalitarismului, lupta și rezistența omului, Artistului, Gânditorului în condiții istorice extremale; ipocrizia, depravarea elitelor politice; ignoranța societății debusolate, care aduce la putere cele mai reacționare forțe politice - tipi amorali, inculți, farisei; monstruozitățile ce au loc într-o familie, un neam, unde nu există nici un Dumnezeu; prostituarea fără precedent a concetățencelor noastre plecate la câștig peste hotare.

D. Gh.: *Care în opinia dumitale sânt calitățile unui regizor modern?*

A. G.: Arta regizorului tuturor timpurilor trebuie să emoționeze. Nu concep arta în afara emoției artistice. Unde lipsește emoția, lipsește și arta. De asemenea să nu se uite că regizorul crează pentru societate. Resping conceptul „artă pentru artă". Teatrul aparține publicului și încă unuia absolut concret. Teatrul nu poate exista în afara societății. Un regizor modern, însă, trebuie să meargă cu un pas înaintea acesteia pentru a nu coborî la nivelul publicului puțin cultivat, ci pentru a-l înălța la nivelul înțelegerii și trăirii artei mari, autentice.

D. Gh.: *Un regizor trebuie să știe nu numai să monteze, dar și să-și promoveze spectacolele sale. Știu că dumneata duci o activitate managerială demnă de invidiat, ajungând să realizezi turnee în cele mai exotice țări de pe mapamond, trupa bucurându-se de succes. Ce crezi că î-i lipsește teatrului european din câte ai văzut și sesizat dumneata?*

A. G.: Adeseori î-i lipsește veridicitatea, emotivitatea, căldura pe care o simțim de obicei în teatrele din țările sărace (dar bogate spiritual!).

D. Gh.: *Ani la rând insiști cu încăpățînare în promovarea dramaturgiei naționale: ai montat piese originale, ai făcut adaptări, ai realizat scenarii după operele scriitorilor umoriști etc. S-au schimbat timpurile, piesele scrise odinioară s-au învechit moralmente, iar dramaturgia tânără e în căutarea limbajului, temelor, chipurilor… Ce crezi că trebuie să facă oamenii de cultură, inclusiv regizorii, pentru a stimula, provoca, redresa procesul scrisului dramatic la noi?*

A. G.: Scrisul dramatic nu este un proces în sine. El există în strânsă legătură cu realitatea istorică concretă, conlucrând cu celelalte genuri de artă și în primul rând cu... teatrul. Dacă se modernizează arta teatrală, evident, trebuie să meargă în pas cu ea și dramaturgia. Un dramaturg care scrie pentru teatru, nu poate face abstracție de scena și publicul pentru care crează. Or, la noi se întâlnesc dramaturgi care n-au călcat pragul teatrului în care și-ar dori să fie montați. Sau în general nu frecventează nici un teatru! Mai sunt și dintre cei „rânzoși", cărora nu le ajungi cu prăjina la nas, închipuindu-și că doar ce fac ei e artă…

D. Gh.: *Referitor la dramaturgi am înțeles. Ce poți spune despre una din verigile importante ale activității domeniului, cum stăm la capitolul „critică de teatru"?*

A. G.: În primii ani de existență ai teatrului mulți dintre criticii noștri, în loc să dea o mână de ajutor la promovarea acestui important și inexistent gen la noi – spectacol-revistă, din lipsă de competență sau invidie, au preferat să se facă că nu ne văd. Abea după ce spectacolele noastre au fost văzute și apreciate de redutabilul critic de talie internațională dl V.Silvestru, lucrurile s-au mai schimbat. Dar unii pseudo-critici, pseudo-dramaturgi și ex-șefi de departament la minister, mai încearcă să-și arunce pietrele din sân asupra „Satiricus"-ului. E târziu, domnilor!… Vreți sau nu, teatrul s-a afirmat cu o mulțime de spectacole reușite, care se mențin în repertoriu pe parcursul anilor, ceea ce dovedește valoarea lor! Ele vor fi jucate nu numai pe scenele noastre, ci și pe cele europene, ba chiar în America și Asia! În ce privește piesele, mai fac și eu câte un compromis în scopul promovării autorilor autohtoni, dar e nevoie de o conlucrare a autorului cu teatrul. Așa se face în toată lumea! Însă nu pot accepta o dramaturgie lipsită totalmente de valoare, sterilă, suptă din deget, pastișată după Ionesco

sau Beckett, în care nu se întâmplă nimic și care nu-ți provoacă nici o emoție! De regulă, chiar dacă montezi așa ceva, nu durează – spectacolul moare foarte repede! Să-mi spună autorul pieselor „Noi", „Plasatoarele", „Luministul" câte reprezentații au suportat „operele" sale în teatrele „Luceafărul", „Eugene Ionesco", „V. Alecsandri" … după 2-3 și-au dat duhul… Amin! Dumnealui ne ia în răspăr în emisiuni radiofonice că nu montăm dramaturgie națională! Probabil că V. Alescandri, B. P. Hașdeu, I. L. Caragiale, T. Mușatescu, M. Ionescu, L. Rebreanu, N. Esinencu, I. Filip, Gh. Urschi, I. Diviza, I. Grosu, care constituie mai mult de jumătate din actualul repertoriu al teatrului, sânt mai puțin naționali decât dumnealui! Să ne mai spună și câți dramaturgi autohtoni a promovat dlui pe timpurile când era secretar literar la Teatrul de Buzunar și ulterior la Teatrul Național „M.Eminescu", căci noi cunoaștem doar o serie de adaptări aproximative realizate de dumnealui după autori străini!!!

D. Gh.: *Văd că am revenit la problema dramaturgiei… Dar care sânt soluțiile concrete?*

A. G.: Din această polemică, în care am fost antrenat fără voia mea, trebuie să ne fie limpede un lucru: dramaturgii noștri trebuie să vadă spectacolele tuturor teatrelor, să asiste la repetițiile regizorilor, familiarizându-se cu noile forme de expresie și stilul fiecăruia, să conlucreze la crearea unor texte. Directorii, regizorii, actorii vor sugera teme, idei ale viitoarelor piese, ancorate în realitatea concretă, dar totodată formulate într-un limbaj sublimat, general-uman, ca piesa să prezinte interes la Chișinău, dar și la București, Paris sau New-York. Astfel văd promovarea reală a dramaturgiei autohtone, vindecate de handicapul provincialismului și pseudo-postmodernismului. În altă ordine de idei aș veni cu propunerea ca Fundația SOROS-Moldova, cu concursul Ministerului Culturii, Uniunii Scriitorilor, Uniunii Teatrale să inițieze un concurs

cu implicarea nemijlocită a directorilor în vederea selectării unor dramaturgi cu câte o piesă, astfel ca fiecărui teatru să-i revină câte doi autori contemporani, în urma conlucrării cărora ar rezulta niște spectacole, finanțate de organizațiile suspomenite. Astfel vom contribui la formarea unui repertoriu național în toate instituțiile din republică, cu promovarea paralelă nu numai a dramaturgiei, ci și unei noi generații de regizori, scenografi, compozitori, designeri, coregrafi, care nu au cum se afirma altfel, iar stagiunea 2002-03 ar putea să se desfășoare sub genericul „Renașterea teatrului și dramaturgiei naționale din Republica Moldova”…

D. Gh.: *În alte țări ex-socialiste (sovietice) scrisul satiric e un gen prosper, fenomenele de tranziție servindu-i teme și motive inepuizabile de râs homeric, chiar dacă adesea calitatea estetico-artistică a acestuia lasă de dorit. La noi umorul, satira se profilează ca un gen minor, marginal, prea puțin demn de atenție. Care este cauza fenomenului: insuficiența simțului umoristic, inexistența spiritului critic, nivelul scăzut al culturii generale sau frica atavică de repercusiunile gestului într-o societate fără democrație reală?*

A. G.: Spre regret, mediul nostru lingvistic e total infect… Într-o societate unde oamenii vorbesc păsărește, într-un erzaț al românei și rusei (așa zisa „moldovenească”) este aproape cu neputință să faci umor lingvistic subtil, de calitate…Dacă ești pus în situația să-ți câștigi existența din umor, vrei-nu-vrei cobori ștacheta exigenței și astfel te pomenești înghițit de mocirla kitch-ului și subvalorii… Din păcate, avem de ce râde în republica noastră care e mai mult o parodie de țară, dar regimului nostru nu-i place satira… O cenzurează, o strangulează din fașă…Oare nu e straniu că într-o țară cu 4,5 mln locuitori nu apare nici o revistă umoristică în timp ce în România o are practic fiece județ? Iată și cel mai proaspăt exemplu! Pe 19 decembrie Televiziunea Națională conform înțelegerii a filmat integral GALA Premiilor Teatrului „Satiricus”, care

a durat 2 ore. Mare ne-a fost mirarea când în eter a apărut o variantă forfecată mai ceva ca pe timpuri staliniste, cu durata de… 30 min, din care a fost exclus… tot umorul și satira! Telespectatorului i-a fost dat să vadă doar 10 personalități publice…mute, 10 interpreți care au cântat câte un catren din melodiile lor, probabil ca nu cumva să-l doară capul pe dl Magaleas! Cine s-a temut de satira „Satiricus”-ului? Cine s-a simțit cu musca pe căciulă?

D. Gh.: *Trist, dar aceste fenomene vorbesc de la sine…Doar se știe că cel mai distinct indiciu al unei societăți sănătoase este tocmai proprietatea de a râde de propriile deficiențe… În fine, încercând să fim optimiști pe cont propriu, să luptăm ca acest sentiment să fie și îndreptățit – depinde doar de noi… Să revenim în albia discuției noastre…Fără a divulga titlurile unor proiecte concrete (dacă nu dorești să o faci), spre ce se va îndrepta teatrul „Satiricus” în anii viitori?*

A. G.: Nu e un secret de stat: spre un repertoriu de valoare! „O scrisoare pierdută” de I. L. Caragiale, „Caligula” de I. Toman, „Ivan Turbincă” de I. Creangă, „Erendira” de G. G. Marquez, „Revista satirică” cu autori umoriști autohtoni, ”Venera moldavă” de I. Diviza, „Politice” de M. Eminescu.

D. Gh.: *Adică, repertoriu preponderent național! Î-l așteptăm cu nerăbdare și curiozitate. Și fiindcă e un început de an, îți urez dumitale, actorilor și teatrului „Satiricus” multă sănătate și noi cuceriri ale Olimpului teatral. La mulți ani!*

Flux, 1 februarie, 2002

„În artă, sânt pentru dictatura concepției artistice..."

Dina Ghimpu: *Anul 1989 a semnalat o cotitură radicală în estetica artei teatrale din Moldova. Regizorii au simțit necesitatea înnoirii arsenalului lor artistic, încercând să promoveze curente, stilistici noi, necunoscute teatrului sovietic, familiarizat doar cu realismul socialist. Ce tentații te-au încercat în această perioadă și cum percepeai arta teatrală de atunci?*

Alexandru Grecu: La răspântia anilor '80-'90 s-a produs o cotitură radicală în mișcarea teatrală din Moldova, dar și din celelalte țări ale fostei Uniuni Sovietice. Tocmai în acea perioadă îmi făceam stagiatura la Teatrul „Satiricon" al lui C. Raikin, în capitala imperiului sovietic, care-și trăia ultimele zile. Urmăream cu sufletul la gură tot ce se întâmpla în viața teatrală a Moscovei, unde era o adevărată „invazie" a celor mai diverse teatre din Europa și de pe alte continente. Mulți dintre regizorii sovietici notorii, care părăsiseră anterior țara, acum erau invitați să monteze pe scenele moscovite…

D. Gh.: *Și ce anume montau?*

A. G.: La Taganka Iurie Liubimov și-a restabilit celebrele spectacole „Boris Godunov", „Jivoi", „Micile tragedii"… La Teatrul Tineretului al lui Ghinkas se demonstra controversatul spectacol „Clandestinitatea"… Roman Viktiuk montase la teatrul lui K. Raikin scandalosul spectacol „Cameristele" de Jean Jenet… Diferite ca gen, viziune, stil, mentalitate, aceste spectacole aveau o altă ținută artistică, uneori destul de excentrică. Creatorilor „li se dezlegaseră mâinile", le era permis totul în acea perioadă – să experimenteze până în pânzele albe pentru a obține o formă artistică, un conținut de idei cu adevărat inedite, inimaginabile până atunci.

D. Gh.: *Și cum ți se păreau atunci aceste spectacole?*

A. G.: Spectacolele vizionate pe parcursul studiilor la Moscova, realizate într-o manieră foarte îndrăzneață, chiar indecentă din punctul de vedere al unui „provincial" din Moldova, și-au lăsat amprenta asupra viziunii mele regizorale și artistice în general. În spiritul acelei libertăți totale de creație mi-am revăzut anumite concepții artistice, conturîndu-mi totodată propria viziune asupra teatrului modern, care era foarte aproape de valorile teatrului românesc… Eram conștient de faptul, că în artă contează de unde ți se trag rădăcinile, numai astfel poți să creezi un teatrul de conținut, care se va încadra organic, firesc în valorile universale, fără a imita papagalicește modele de aiurea. Am pornit de la teatrul călușăresc, după ce am studiat multe lucrări în domeniu, constatînd că acest gen tradițional românesc era foarte aproape de ceea ce însemna școala lui Raikin, adică școala șciukinistă, vahtangovistă… În teatrul lui Raikin, pe lângă arta actoricească, se acorda o importanță deosebită dansului, muzicii, vocalului, gesticii, costumelor, aspectului sărbătoresc al spectacolului. Poate că maestrul rus a ajuns în mod intuitiv la acest stil, însă genul respectiv de spectacol s-a dovedit a fi foarte aproape de conceptul meu de teatru, de teatrul nostru călușăresc și eu, ulterior, am dezvoltat acest specific artistic pe scena teatrului „Satiricus".

D. Gh.: *Ți-ai fondat propriul teatru în 1990 pe lângă Filarmonica Națională, stabilindu-ți de la bun început genul predilect - comedia. Ai optat pentru acest gen doar din motivul că ai făcut stagiul de regie la K.Raikin, actorul, regizorul și directorul Teatrului „Satiricon" din Moskova sau ai avut și alte motivații? Ce calități în plus trebuie (dacă trebuie) să aibă un regizor pentru a îmbrățișa acest gen?*

A. G.: Încă de pe băncile Institutului de Arte din Chișinău optasem pentru comedie, pentru satiră în general. Am mers la stagiatură după ce timp de câțiva ani am jucat și am montat la Teatrul „A. Mateevici" „Soacra cu două nurori" de E. Gheorghiță, apoi am conceput zeci de farse, scenete, scheciuri la Teatrul de miniaturi al televiziunii naționale și Teatrul „Dialog", fondat de mine în 1987 la Centrul Republican al Tineretului. Ce calități în plus trebuie să aibă un regizor pentru a îmbrățișa genul comediei? Trebuie să aibă, bineînțeles, simțul umorului, să privească viața și pe cei din jurul său ironic și să se autoironizeze... Să înțeleagă, că un teatru de comedie nu poate merge la braț cu regimul, birocrația, guvernanții, cu minciuna și nedreptatea în toate manifestările lor cotidiene. Un teatru de satiră trebuie să fie militant, să abordeze probleme de stringentă actualitate, să fie un teatru la zi. Nu acceptăm montarea unor spectacole gen „artă pentru artă". În fiecare spectacol tindem să le spunem oamenilor adevăruri dureroase despre societatea noastră, despre lumea în care trăim. Doar atunci când încerci să spui un adevăr, să arăți lumii ceea ce alții nu văd, atunci spectatorul va veni la acest spectacol, la acest teatru.

D. Gh.: *Studiind repertoriul teatrului pe parcursul celor 16 ani de activitate am observat, că inițial te orientai la farse, spectacole de varietăți, apoi lent ai trecut la muzicaluri și la spectacole, în care se prefigura o înclinație spre un anume gen de teatru – al expresiei corporale. Acest lucru este evident mai ales în spectacolele „Ciuleandra" de L.Rebreanu, „Metamorfozele" de Ovidiu, „Carmen" de P.Merimee. Aș putea afirma că te fascinează deplasarea corpului uman în spațiu. Consideri că plastica corporală, ca element sugestiv, spune astăzi mai mult decât cuvântul?*

A. G.: Într-adevăr mă fascinează expresia plastică a ființei umane. Fără a atenta la afirmațiile teologilor, personal consider, că înainte de cuvânt a fost mișcarea. Totul pornește de la mișcare. Mișcarea, gestica trădează, un ochi experimentat întotdeauna detectează adevărul. Dacă vrei să cunoști cu-adevărat un om, este mai edificativ să-l vezi când tace… Felul în care reacționează o persoană în diferite situații, cum se bucură de soare, de un om drag, cum se sperie de un câine, se teme de un șef, cum reacționează la vederea unei sume mari de bani, spune totul. Oamenii se îndrăgostesc fără cuvinte și acest lucru se observă dintr-o privire, ce alunecă zăbovind îndelung pe chipul persoanei îndrăgite, de la o atingere întâmplătoare de mâini, de la un zâmbet. Miraculosul „te iubesc" e un cuvânt mare, însă el e doar un rezultat al mai multor gesturi interioare, nu neapărat fizice. Gestica interioară are pentru mine o semnificație aparte, deoarece ea redă structura sufletească a omului. Cuvintele sunt dulci sau amare, drastice sau măgulitoare, gingașe sau brutale… Însă oricât de mare ar fi forța lor, pentru mine ele rămân a fi o perdea, după care încercăm să ne ascundem… În altă ordine de idei, teatrul în secolul vitezei se bazează pe principiul „minimum de cuvinte - maximum de sens". La această sintagmă aș mai adăuga: „plus maximum de gest".

D. Gh.: *Oamenii de teatru din România atât în critica de specialitate și investigațiile teoretice, cât și în discuțiile libere în cadrul simpozioanelor științifice dezbat problema modernității teatrului. În mediul nostru această preocupare este mai puțin evidentă. Dar regizorii sunt cei care încearcă la modul practic să experimenteze în această materie. Consideri că există anumite determinante ale modernității? Care sunt ele în viziunea dumitale?*

A. G.: Teatrul merge permanent în pas cu societatea sau chiar înaintea ei. Iar timpul lasă o amprentă inconfundabilă asupra artei. Spectacolele anilor ’50 se deosebesc de cele din ’70 sau 2000. Sunt spectacole diferite ca viziune, temporitm, concepție estetică. Estetica teatrală a evoluat, în mod sincronic, cu intelectul uman. La fel cum au determinat, la vremea lor, modernizarea societății stiloul cu rezervor, microfonul, radioul, aparatul de fotografiat, camera de luat vederi, videocasetofonul, astăzi viața modernă este de neimaginat fără calculator. Toate aceste invenții ale modernității, firește, și-au lăsat amprenta asupra teatrului.

D. Gh.: *E partea „tehnică” a artei teatrale… Să vorbim despre aspectele modernității în teatru…*

A. G.: Sînt două aspecte ale problemei. Unul ține de arta regizorului, de modul lui de gândire în spațiu, de felul lui de a concepe simbioza celorlalte arte - dansul, muzica, pictura, care, concentrate într-un singur punct, servesc unui scop artistic unic. Al doilea se referă la modul de percepție al actorului, la metoda lui de lucru asupra rolului, felul în care relevă el caracterul personajului. În concordanță cu mesajul artistic al dramaturgului și ideile inovatoare ale regizorului, actorul este cel care gestionează astăzi modernitatea. Prin personalitatea sa, profilul său intelectual, capacitatea de comunicare cu spectatorul, puterea de transmitere a ideii și emoției, plămădite de autorul textului și autorul spectacolului, el încununează opera comună. Spectacolele, create în epoca lui Iurie Liubimov la Taganka, cu asemenea actori ca Vâsoțki, Karacențev sau Lebedev, pe care i-am văzut în roluri de vîrf, constituie un model produs al teatrului modern… Și apoi, orice modernism care rezistă timpului devine mai apoi… clasicism.

D. Gh.: *Probabil, nimeni dintre actualii directori de teatru nu se îngrijește mai mult de dramaturgia națională precum o faci dumneata. Recent ai realizat un proiect de valoare, selectând cele mai bune piese ale tinerilor dramaturgi – D. Crudu, C. Cheianu, N. Negru și le-ai montat pe scena Teatrului „Satiricus”. Care a fost maniera de lucru cu dramaturgii, ce impedimente ai întâlnit în procesul de montare și ce v-a dat această colaborare de ambele părți?*

A. G.: În cadrul acestui proiect cel mai important aspect a fost conlucrarea cu dramaturgii. Ne-am convins că avem dramaturgi cu piese rezistente. Recentul turneu la Târgoviște, unde am jucat două piese semnate de Dumitru Crudu – „Salvați America” și Constantin Cheianu - „Golanii revoluției moldave” este dovada afirmației mele. Lucrările au fost apreciate de public, de politicieni, dar și de critica de specialitate, inclusiv cea bucureșteană. Acest fapt mă bucură, mă însuflețește să cred că vom putea oriunde, la Paris, Moscova sau New York, să jucăm cu succes un dramaturg de-al nostru. Fiindcă un teatru își prezintă identitatea sa doar atunci, când aduce un autor național și abordează niște probleme stringente pentru națiunea, pe care o reprezintă.

D. Gh.: *Ce mesaj trebuie să transmită publicului de pe alte meridiane spectacolele noastre?*

A. G.: Ele trebuie să vorbească despre ce se întâmplă cu această țară, să demonstreze că poporul nostru știe nu doar să cânte și să joace, dar posedă un intelect, o viziune artistică originală asupra lumii, că putem scrie și monta o dramaturgie de valoare, cu nimic mai prejos decât celelalte națiuni civilizate. În proiect s-a lucrat la modul direct, nemijlocit, cu toți dramaturgii, s-au refăcut piese, s-au rescris anumite scene, în consecință spectacolele au avut de câștigat. Autorii pieselor confirmă acest fapt. Teatrul și-a

făcut datoria, s-a conlucrat productiv. De la piesa scrisă și până la cea montată s-au produs multe schimbări și, în ultimă instanță, este important că toate piesele montate la „Satiricus" se joacă cu sălile pline, adeseori cu casa închisă. Proiectul nu este încheiat, acum se repetă piesa „Maimuța în baie" de Irina Nechit, așteptăm varianta finală a piesei „Ultimul dictator" de Andrei Strâmbeanu. Aceste două premiere spectatorul le va vedea în primăvară, către închiderea stagiunii. Mai rămâne să montăm cea de-a opta piesă din dramaturgia națională - „Tata" de Dumitru Matcovschi, într-o versiune ce consună cu epoca controversată, duritatea și complexitatea timpului în care trăim.

D. Gh.: *În ultimele două stagiuni ai montat Intergrala Caragiale – un alt proiect inedit și o ispravă, pe care nu a mai repetat-o nimeni dintre regizori.*

A. G.: Era firesc ca un teatru, care și-a dorit să poarte numele marelui Caragiale, să intre cu tot curajul în lumea fascinantelor personaje ale celui mai mare dramaturg român, să facă „o baie" de teatru caragialean… Am avut de câștigat de la acest multiplu contact cu dramaturgia genialului creator.

D. Gh.: *Și care a fost lecția lui Caragiale?*

A. G.: O, am avut multe de învățat... pot spune că a fost pentru mine o lecție extraordinară. Aș afirma, că Caragiale nu este doar un mare dramaturg, dar și un mare regizor, pedagog de actorie, este omul de teatru total. Personajele lui Caragiale permit actorilor să abordeze diapazoane variate, să găsească tonalități și nuanțe inedite, să treacă de la un registru la altul, să alterneze temporitmul, să-și exerseze ingeniozitatea, să valorifice absurdul, adus la paroxism, să varieze genurile - de la naturalism, la clasicism, realism, melodramă… În piesele sale te întâlnești cu toate genurile de artă,

ceea ce nu se întâmplă în cazul altor piese. Mă bucur că am avut inspirația și curajul să mă apuc de realizarea acestui proiect. Cred că l-am inițiat sub zodia norocului: 3 din cele 5 spectacole caragialiene au obținut Marele premiu al Galei premiilor UNITEM, ceea ce este o dovadă în plus că acest proiect ne-a fost de bun augur. L-am conceput sub zodia lui Caragiale, marele dramaturg fiind un Vărsător, precum aproape o jumătate din actorii noștri, inclusiv și eu. Însuși teatrul „Satiricus" este născut în zodia Vărsătorului, pe 24 ianuarie 1990, când am prezentat pe scena Filarmonicii de Stat primul spectacol (în fața unei comisii de la Ministerul Culturii), în baza căruia a fost emis ordinul ministrului culturii de a fonda, de la 1 august 1990, trupa de comedie „Satiricus" în cadrul Filarmonicii de Stat. Deci, ne-am născut în Zodia Vărsătorului, având de asupra noastră un mare Vărsător și nu e de mirare că am reușit să ducem la bun sfârșit acest proiect cu adevărat important și ambițios…

D. Gh.: *Mai urmează și alte proiecte, la fel de ambițioase?*

A. G.: În continuare, ne-am propus să realizăm alte două proiecte concrete, care sunt deja în faza de desfășurare. Este vorba de organizarea festivalului internațional de comedie, care urma să aibă loc în 2007, însă acest an fiind unul electoral, când lumea se concentrează asupra altor probleme, ne-am decis să organizăm acest festival în 2008. Sper să fie un festival interesant și important, ne propunem să aducem la Chișinău trupe puține, dar valoroase, spectacole de calitate, vom evita invitarea trupelor de ocazie, trupelor semi-profesioniste, vom avea spectacole nu numai în scenă, ci și în stradă, în spații neconvenționale. Cel de-al doilea proiect, festivalul dramaturgilor basarabeni contemporani, se va derula odată cu prezentarea celor 8 piese montate în cadrul proiectului sus-menționat. Deci, pentru prima dată în Moldova se

va desfășura festivalul dramaturgilor, la care vor putea participa toate teatrele, inclusiv cele din afara republicii, care au montat piese ale dramaturgilor contemporani basarabeni. Acest festival are menirea de a stimula teatrele să monteze dramaturgi contemporani, iar pe dramaturgii noștri – să scrie mai multe piese de teatru. În perspectivă, ne propunem să realizăm încă două proiecte inedite. Primul – un proiect internațional, preconizează montarea a 3-4 spectacole cu actori din teatre diferite, prin realizarea unui schimb de actori și de săli de teatru având drept scop îmbogățirea artistică reciprocă, schimbul de experiență al mai multor școli de teatru existente în țări diferite. În privința celui de-al doilea proiect, nu mai puțin ambițios, consider că este prematur să mă pronunț; îl voi face public atunci când voi începe nemijlocit lucrul în vederea realizării lui.

D. Gh.: *Și dacă tot vorbim despre dramaturgi și dramaturgie, cum consideri, pe cât de mult are voie regizorul să intervină într-un text, mai ales dacă este vorba despre un text de genialitate recunoscută?*

A. G.: Eu consider că un regizor, în general, nu are dreptul să intervină în textul dramaturgului. A adăuga un cuvințel, o virgulă chiar, este deja, cred eu, un act de neloialitate, de atitudine necuviincioasă față de opera creatorului, mai ales în cazul unui mare dramaturg. Dar chiar și atunci când e vorba de un scriitor începător. Din moment ce ai acceptat să-l montezi, poți conlucra cu autorul, îi poți sugera să rescrie o scenă sau întreaga piesă, poți omite un aliniat, o scenă, un act, la urma urmei, atunci când e cazul, când piesa e incoerentă, nu e dezvoltat suficient cutare sau cutare chip etc. Dar să adaugi cuvinte de la sine, nu e deloc rezonabil. De asemenea, detest și actorii care încep a adăuga textul lor,

improvizând „pe alături”. Atunci când în textul unui mare dramaturg actorul intervine cu o „replicuță” de-a sa, se produce o mare impietate. Un actor mare valorifică minuțios și laborios replicile personajului, lucrează asupra subtextului, nu adaugă cuvinte sau replici întregi de la sine. La fel și regizorul, dacă i se pare că nu este suficient text pentru a dezvolta o idee, mai bine să citească încă o dată textul, mai există și acel substrat/subtext pe care ni-l oferă dramaturgul; este de datoria regizorului să-l descopere și să-l valorifice.

D. Gh.: *Cum crezi, ce îl deosebește pe un regizor de mare talent de un bun meseriaș în ale teatrului?*

A. G.: În primul rând, pe un regizor îl deosebește… talentul. Un regizor de mare talent nu este apăsat de „povara talentului său”… El face ceea ce-i dictează conștiința și intuiția artistică; compune ceea ce simte, ce crede că trebuie să exprime, tinde să monteze cât mai mult, să experimenteze, să spună mult în spectacol. Un regizor de mare talent nu se repetă niciodată, el va încerca cu fiecare spectacol să spună ceva nou, nu se va complace în ceea ce a făcut, nu va privi înapoi. Este periculos să te întorci la spectacolele montate cândva, pentru a le readuce în scenă. Fiindcă spectacolele bune, chiar foarte bune, montate cândva, astăzi nu mai sunt valabile, sunt cu totul altceva, de regulă, ele niciodată nu mai au succes. Personajele din spectacol cresc asemenea copiilor, se dezvoltă odată cu timpul care le schimbă, de aceea nu are sens să restabilești un spectacol pe care nu l-ai jucat câțiva ani. Însă un meseriaș în ale teatrului își permite să restabilească la nesfârșit același spectacol, încropit adeseori din elemente „împrumutate” de pe la confrații de breaslă.

D. Gh.: *Unii regizori sunt considerați tradiționaliști, alții moderniști sau postmoderniști. Ceilalți încearcă să armonizeze tradiția și experimentul. Ce fel de regizor te simți dumneata în forul interior, ce fel de teatru ca factură conceptuală îți este mai aproape?*

A. G.: În primul rând, pledez pentru un teatru profund, pentru un teatru care pune preț pe sufletul actorului și al spectatorului, un teatru în care prevalează emoția, fiindcă, în genere, arta nu poate exista în afara emoției. Pledez, de asemenea, pentru un teatru unde actorul este universal: dansează, cântă, posedă o plastică deosebită. Apreciez actorii care formează un ansamblu armonios, sunt ca niște clape ale claviaturii pianului, pe care eu apăs și obțin nota dorită, sau, asemeni unui pictor, care îmi oferă nuanțele necesare pentru a crea culorile pe care doresc să le obțin. Sau ca niște instrumente diferite într-o orchestră, cu ajutorul cărora, armonizându-le, creez melodia dorită. Muzicantului i se cere să ia nota respectivă și el trebuie să îndeplinească întocmai sarcina dirijorului.

D. Gh.: *Dar ce zici despre actorii, care trag jăratecul la turta lor?*

A. G.: Nu-mi plac actorii, care vor să facă un spectacol individual. Astăzi teatrul este un teatru de ansamblu și eu pledez pentru spectacole de ansamblu. Actorului i se oferă libertatea, însă el este plasat într-un anumit perimetru, ceea ce reprezintă sarcina regizorală. Deci pledez pentru un teatru de ansamblu, pentru o conlucrare dintre actor și regizor, rezultatul căreia îl constituie chipul artistic. Sunt împotriva dictaturii directe, brutale în teatru, dar pledez pentru o dictatură democratică. Vă dați seama ce-ar ieși, dacă fiecare actor și-ar trata chipul artistic după cum îl vede și îl înțelege el? Exact ceea ce se întâmplă într-o orchestră, în care fiecare muzicant cântă așa cum îi tună lui prin cap. Ar fi o cacofo-

nie în arta teatrală! Ne-am întoarce cu vreo 200 de ani în urmă. Aceasta, consider eu, este expresia de căpetenie a modernismului – teatrul aparține regizorului. Un astfel de teatru mi-am dorit întotdeauna, un astfel de teatru realizez aici și acum în calitatea mea de regizor și director artistic. Cred că aceste principii se fac remarcate suficient în spectacolele mele.

D. Gh.: *Într-un alt interviu, pe care l-am realizat cu ocazia jubileului de 10 ani ai Teatrului „Satiricus", spuneai că nu concepi arta în afara emoției artistice. Adică, respingi arta cerebrală, elaborată, care atinge nu atât strunele sufletului, cât cele ale creierului. În același timp un regizor, înainte de a naște concepția unui spectacol, trebuie să o gândească, să găsească cheia, care ar uni armonios toate elementele spectaculare într-un tot-întreg. Or, lucru evident, fiecare spectacol al dumitale este bine gândit. În ce constă arma secretă a regizorului, care îi permite să elaboreze minuțios concepția, fără a eradica în același timp, emoția pură, pe care trebuie să o transmită arta autentică?*

A. G.: E adevărat, eu nu concep arta în afara emoției artistice. Însă acest fapt nu înseamnă nicidecum că resping categoric arta cerebrală. În general, putem spune, arta nu poate exista fără emoție artistică, după cum un spectacol nu poate exista fără o analiză regizorală „la rece". În aceasta constă arta regizorului: de a îmbina armonios emoția artistică cu analiza și expunerea logică a conținutului, pentru a obține rezultatul scontat, adică provocarea emoției artistice și, în ultimă instanță, a katharsisului. În procesul de creare a spectacolului, mai întâi prevalează emoția; atunci când citesc prima dată piesa, sunt emoționat. Citind piesa a doua oară, trăiesc din nou anumite emoții, însă deja încep să meditez asupra structurii piesei, să întrevăd arhitectonica viitorului spectacol. Încerc să găsesc o idee ce ar coagula materialul artistic, deja începe pro-

cesul analizei detaliate a conținutului piesei. Anume în momentul când încep să analizez piesa în profunzime, mă transform într-un pragmatic, ce măsoară minuțios fiecare porțiune de text, remarcă fiece virgulă din piesă. Acum încerc să motivez artistic fiecare detaliu și aceasta este o acțiune de mare exactitate, precizie și concretețe, o operație, poți spune, matematică. Pe urmă revin iarăși la problemele ce țin de emoție artistică, de suflet, adică. Actorii mei îmi cunosc bine metoda de lucru. Mai întâi, citirea la masă, fără a formula vreo sugestie sau vreo sarcină concretă. Pur și simplu, citim piesa. Pe urmă, le vorbesc actorilor despre piesă...

D. Gh.: *Se acceptă și discuții în contradictoriu?*

A. G.: Bineînțeles, uneori discutăm piesa ca niște simpli spectatori, ca niște cititori de rând conținutul acestei piese. Atunci când considerăm că lucrurile s-au limpezit de-a binelea, adică după ce am luat act de ideile, sugestiile și propunerile fiecăruia dintre actori, le explic ce vreau să spun cu acest spectacol, le descriu fiecare personaj așa cum consider că trebuie să fie. Deci, se conturează latura logică a conceptului meu regizoral. După citirea la masă, urmează procesul repetițiilor, mizanscenarea. Iarăși „matematică”: ai trecut în stânga, în dreapta… astfel se compune canavaua spectacolului. Când spectacolul e elaborat și „lucrat” până la automatism, la o geometrie perfectă, revenim iarăși la momentul sufletului, la emoție, la spiritul ascuns în litera textului. Pe „scheletul” deja format începem să punem „carnea”. Încetul cu încetul, personajele prind viață. E tocmai momentul (psihologic) ca să-l stimulez pe actor să creeze atmosfera emotivă necesară, în concordanță cu mizanscena modelată, cu sarcina pusă mai înainte. În continuare, rămâne să-i creezi actorului atmosfera psihologică și psihică adecvată, pentru ca el să ajungă la trăirea unor emoții

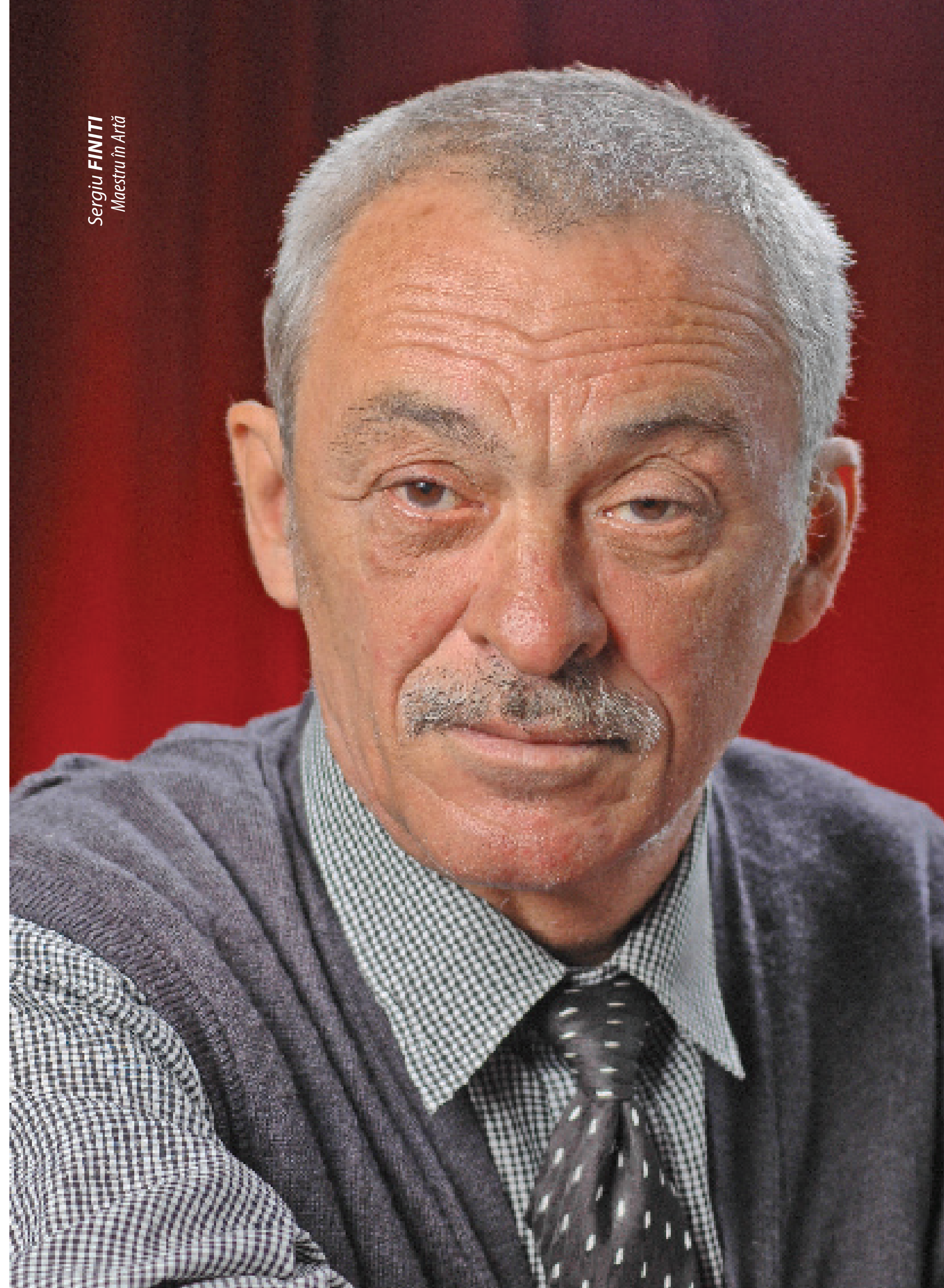
puternice, profunde, la lacrimi, la râs și, pur și simplu, să se simtă bine. În momentul când actorului nu-i încurcă nici mizanscena, nici replica și nici starea ce i-a fost indusă, atunci eu, ca regizor, consider că mi-am îndeplinit sarcina. Iată, deci, „marele secret regizoral”, care, propriu-zis, nici nu este un secret.

D. Gh.: *Și care ar fi definiția profesiei de regizor?*

A. G.: O îmbinare a emoției artistice cu pragmatismul, aș zice eu. Două personaje într-o individualitate unică, o unitate a contrariilor. Aceasta, în definitiv, este definiția oricărui creator. Ori regizorul este un creator prin excelență. În altă ordine de idei, fiind un om al societății, eu nu pot exista și nici crea în afara societății. Societatea cu toate cele bune și rele ale ei, este cea care mă influențează direct, mă determină să abordez o problemă sau alta, să mă implic activ în ceea ce-i interesează, îi frământă, îi doare pe semenii noștri. Eu pledez pentru spectacole cu tendință, bine gândite, neg din start spectacolele elaborate insuficient, sunt pentru improvizațiile care pornesc de la o idee bine chibzuită și împotriva improvizației de dragul improvizației. Nu împărtășesc principiul artă pentru artă. Sunt adeptul principiului arta pentru om. Sau pentru societate, dacă vreți.

D. Gh.: *Îi urăm Teatrului „Satiricus Ion Luca Caragiale” ani îndelungați, mulți spectatori, succese, iar dumitale personal îți dorim să-ți păstrezi și pe viitor capacitatea de a transmite prin intermediul spectacolelor mesaje inteligente, fără riscul de a pierde din emotivitatea actului artistic.*

Timpul, 14 februarie, 2007


Sergiu **FINITI**
Maestru în Artă

CV Sergiu Finiti

Născut: 25.03.1952

Studii: 1969 - 1973, Institutul de Arte Gavriil Muzicescu, regizor de teatru popular;

Activitate: 1973, actor, Teatrul Academic Muzical Dramatic *A. Puşkin*; **1979 - 1981**, actor, Teatrul-rock *Koleso*, Filarmonica din Cernăuţi, Ucraina; **1981 – 1983,** solist-vocalist, Formaţia-folk *Riff*, Zaporojie, Ucraina; 1984, actor, Teatrul Academic Muzical Dramatic *A. Puşkin*; **1986**, Formaţia *Legenda*; **1989**, actor, Teatrul Actorului de Cinema; **1993 – 1996**, actor, Teatrul Municipal *Ion Creangă*; din **1996**, actor, Teatrul Municipal *Satiricus*.

Spectacologie: *Vasilică* în *Soacra cu trei nurori* de I. Creangă; *Guliţă* în *Două fete şi-o neneacă* de V. Alecsandri; *Ioza* în *O persoană suspectă* de I. Nuşici; *Piciul* în *Piciul şi Carlson* de A. Lindgren; *Tony* în *Pepi Cioraplung* de A. Lindgren; *Chiflea* în *Dragostea nu-i sfetnic rău* de A. Marinat; *Manecu* în *Furtul cepii* de O. Masadu; *Suflorul Attilio* în *Om şi gentilom* de E. Le Filippo; *Pedro* în *Un interviu la Buenos-Aires* de G. Borovik; *Vioristul* în *Păsările tinereţii noastre* de I. Druţă; *Vasilică* în *Tata* de D. Matcovschi; *Ţiganul* în *Amintiri* de I. Creangă; spectacolul-show *Na balu udaci* de A. Kram şi Efroim Sevela; spectacolul-revistă *Fuimus* de L. Finchel; *Păpădie* în *Oştenii* de A. Dudarev; *Ursu* în *Ciuleandra* de L. Rebreanu; *Soţul* în *Care-s sălbaticii?* de I. Filip; *Azazello* în *Maestrul şi Margarita* de M. Bulgakov; *Farfuridi* în *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale; *Revoluţionarul* în *Jertfe*

patriotice de I. L. Cragiale şi V. Alecsandri; *El* în *SRL Moldovanul* de N. Esinencu; *Hitler* în *Dictatorul* de A. Strâmbeanu; *Tiberius* în *Caligula* de J. Toman etc.

Roluri în film: 1975, *Burbulea* în *O şatră urcă spre cer* de E. Loteanu; **1976**, *Aghiotantul lui Kotovski* în *Pe urmele fiarei* de V. Gagiu; **1976**, *Drăcuşorul* în *Făt-Frumos* de V. Ioviţă; **1977**, *Iovan Burici* în *Cetatea* de V. Pascaru; **1980**, Gheorghe în *Unde eşti, iubire?* de V. Gagiu; **1980**, *Ţigănaşul* în *Şcoala* de I. Ilienco; **1983**, *Petre Gangur* în *Luna căuşului* de V. Druc; **1984**, *Răsăritul alarmat* de V. Gagiu; **1987**, *Preşedintele primăriei* în *Medeea 80* de A. Vartic; **1993**, *Muzicantul* în *Polobocul* de T. Tătaru; **2006**, *Daltonicul* în *Un iepure deasupra beznei* de T. Cheosaian; **2008**, *Paznicul* în *Nunta în Moldova* de N. Napoleon ş. a.

Distincţii, premii, diplome: 1996, Titlul *Maestru în Artă.*

Dialog cu actorul Teatrului Municipal „Satiricus. I. L. Caragiale” Sergiu Finiti

„Când văd pe cer avioane, îmi dau lacrimi de admirație...”

Dina Ghimpu: *În -75 eram studentă la Institutul de Arte „Gavriil Muzicescu” și colegă de curs și bună prietenă cu sora dumitale, Veronica, de acolo ne-am cunoscut. Erai deja actor al Teatrului Academic „A. Pușkin” și avusesei și un rol nostim de comedie - Chiflea în „Dragostea nu-i sfetnic rău” de I. Podoleanu. Făcusei un rol în cinematografie, după care erau înnebunite toare fetele - Burbulea din „O șatră urcă spre cer” de E. Loteanu; mai aveai și o voce extraordinară, cântai la chitară, ce mai, erai vedetă! Cel puțin, toți înțelegeau, că ești născut pentru scenă; dumneata când ai înțeles acest lucru?*

Sergiu Finiti: Tata, care a fost pilot, de mic copil m-a molipsit de dorința de a mă face pilot sau, mai ales, constructor de avioane. Datorită tatălui, am pilotat avionul și dețin categorie de parașutist. Tata, cu relațiile lui, mă vedea deja student la Institutul de Aviație din Harcov, Rusia. Și acum, când văd pe cer avioane, îmi dau lacrimi de admirație. A fost un preambul nostalgic. Deși îmi plăcea scena – studiam acordeonul și clarinetul, activam cu entuziasm în teatrul popular, nu mă vedeam născut pentru scenă. A fost o întâmplare provocatoare. Au venit în ospeție finii părinților mei, Dumitru Caraciobanu și Ecaterina Malcoci, care, la o adică, mi-au solicitat un mic examen. Am cântat și am recitat câte ceva, după care Caraciobanu a menționat, că am talent și merită să fiu actor. Tata era împotrivă, văzându-mă aviator și gata! Examenul de admitere la Institutul de Arte e cu o lună mai devreme ca-n alte instituții. Tata era în deplasare. Eu eram la undit în largul ghiolului, când sora m-a strigat de pe mal, că am o telegramă urgentă de la Caraciobanu să vin la Chișinău, că peste o săptămână-s examene-

le... M-am gândit să încerc, iar dacă nu voi reuși, voi pleca peste o lună la Harcov. Am fost pregătit bine de Caraciobanu și m-am pomenit cu brio student la Arte. Deși, atât spre regretul tatălui, cât și adesea al meu, mă văd până acum născut, mai degrabă, nu pentru scena ingrată, ci la timona unui avion...

D. Gh.: *Ai avut un mare noroc să lucrezi cu un asemenea regizor de cinema, precum Emil Loteanu... Ce-a însemnat lucrul cu Loteanu în acest film și ce lecții artistice ai preluat de la el, chiar dacă rolul nu a fost unul principal?*

S. F.: Din start în cariera mea am avut norocul să colaborez cu mari maeștri, ca Valeriu Cupcea în teatru și Emil Loteanu în cinema. Pe lângă pedagogii mei consacrați - Petre Baracci, Veniamin Apostol, Semion Ghimpu ș. a., care mi-au dat o școală bună, Cupcea mi-a educat disciplina, inteligența și particularitățile de joc pe scena mare, iar Loteanu sobrietatea și specificul strict, concret conematografic, deosebit de cel teatral, care mi-a fost de folos pentru următoarele filme.

D. Gh.: *Ce actori îți erau modele, cu cine ai fi vrut să te asemuiești, pe când erai încă în școală?*

S. F.: Mulți din cei vestiți, dar mai ales Charly Chaplin, Loui de Funess și alți excentrici de acest gen.

D. Gh.: *În studenție, ce roluri în fragmente sau spectacole ai jucat și cine ți-au fost pedagogii și colegii?*

S. F.: Despre pedagogii mei dragi am pomenit. Rolurile mai importante din studenție sunt Hlestacov din „Revizorul" de N. Gogol și Valentin din spectacolul de diplomă „Valentin și Valentina" de V. Rozov.

D. Gh.: *Ai un timbru inconfundabil al vocii și păcat că n-ai insistat în această direcție... Ai făcut studii în acest sens sau ai fost un autodidact? Căruia dintre părinți îi datorezi vocea?*

S. F.: Ziceam mai înainte, că am făcut școala muzicală din sat. Chitara am însușit-o de sinestătător. Vocea am moștenit-o de la

ambii părinți, care erau buni cântăreți. Tata și chitarist, mama - laureat al concursurilor regionale și republicane. Prin anii '90, când muzica folk era în vogă și funcționau toate cluburile din țară, erau diferite societăți culturale „Knigoliubî" (Asociația iubitorilor de carte), „Kinopropaganda" (Asociația de propagare a filmului) ș. a., în cadrul cărora activam mult. Acum, din păcate, folkul nu mai este în prim-plan, dar și deplasările de creație sânt o problemă. Rămâne doar radioul, care e interesat doar de muzică comercială ieftină, iar alte genuri sânt negate. Și totuși, cu ocazia jubileului care mi se apropie, am selectat 12 melodii din fondul radioului, mai am în plan să mai lansez vreo 5 și să las după mine discul „Toate cântecele mele". Fără sponsori, însă, acest proiect va merge cu mine în mormânt... Păcat!

D. Gh.: *Ce roluri aveai în Academicul „Pușkin" și cu ce regizori ai lucrat acolo?*

S. F.: Păi, în Teatrul Academic „Pușkin", mai apoi „Eminescu", mi s-au încredințat o mulțime de roluri: Vasile în „Soacra cu trei nurori" de I. Creangă, Guliță în „Două fete și-o neneacă" de V. Alecsandri, Chiflea în „Dragostea nu-i sfetnic rău" de A. Marinat, Pedro în „Interviu la Buenos-Aeres" de G. Borovik, Vioristul în „Păsările tinereții noastre" de I. Druță, Țiganul în „Amintiri" de I. Creangă, toate în regia lui V. Cupcea, Ioza în „O persoană suspectă" de I. Nușici și Vasilică în „Tata" de D. Matcovschi în regia lui V. Apostol, Piciul în „Piciul și Karlson" de A. Lindgren în regia lui V. Rusu, Tony în „Peppi Cioraplung" de A. Lindgren și Manecu în „Furtul cepii" de O. Masadu, ambele în regia lui I. Stihi, Suflorul Attilio în „Om și gentilom" de E. de Filippo în regia lui A. Băleanu. Pe toate le-am jucat din 1973 până prin -78.

D. Gh.: *Mai apoi a survenit acea „reorganizare" a Academicului; te-ai pomenit dintr-o dată la „Satiricus" sau a mai trecut ceva vreme până te-ai dumirit, ce ai de făcut?*

S. F.: Din 1979 până în -81 am activat la Filarmonica din Cernăuți în teatrul-rock „Koleso" (Roata), format de regizorul Isai Kotler. Acolo am avut rolurile principale în spectacolul-show „Na balu udaci" (Pe muchia valului) de A. Kram și Efroim Sevela în spectacolul-revistă „Fuimus" de L. Finkel. A fost un experiment teatral prea îndrăzneț pentru a supraviețui ideologic pe-atunci. Ne-au distrus. Din 1981 - 1983 m-am pomenit în calitate de solist-vocalist în Formația-folk „Riff" din Zaporojie, Rusia.

D. Gh.: *Ai peregrinat și în alte colective – Teatrul Actorului de Cinema, Teatrul „Ion Creangă"... Până ai ajuns, în anul -96, la „Satiricus"... Personal, consider că ai avut multe de câștigat, căci în actualul dumitale teatru ai roluri pe măsură și le joci cu deosebită dăruire. Ce planuri personale ai de realizat? Mulți dintre actori lucrează la monospectacole, nu te gândești la așa ceva, mai ales că posezi chitara și vocea ai păstrat-o...*

S. F.: Nu mă plâng, am destule: Soțul în „Care-s sălbaticii?" de Iu. Filip, El din „SRL Moldovanul" de N. Esinencu, Doctorul Ursu în „Ciuleandra" de L. Rebreanu, Azazello în „Maestrul și Margareta" de M. Bulgakov, Farfuridi în „Scrisoarea pierdută" de I. L. Caragiale, ș.a. Am început lucrul asupra unui CD. Am mari probleme cu banii, dar sper că voi găsi sponsori pentru realizarea acestui vis. Atunci sigur c-aș da concerte solo.

D. Gh.: *Care este rolul dumitale de ultimă oră în teatru și ce să așteptăm în perioada/stagiunea imediat următoare?*

S. F.: Ultimul rol a fost Tiberius în „Caligula". Stagiunea asta se prevăd trei premiere. Încă nu știu unde voi fi ocupat.

D. Gh.: *Sergiu, eu ți-aș dori, în amintirea vremilor frumoase și, din păcate, trecute, mulți ani, un jubileu pe măsura așteptărilor, roluri pe măsura talentului dumitale și sponsori pentru CD-ul pe care intenționezi să-l realizezi... La mulți ani!*

Noiembrie 2009



Irina ***RUSU***
Artistă Emerită

CV Irina Rusu

Născută: 27.03.1971

Studiile: 1995 – 2000, Universitatea de Stat a Artelor, Republica Moldova, specialitatea actorie / regie;

Activitate: din **1990**, actriţă, Teatrul Municipal *Satiricus;* din 2003, actriţă, Teatrul *Satiricus Ion Luca Caragiale;*

Spectacologie: *Margarita* în *Maestrul şi Margarita* de M. Bulgakov; *Carmen* în *Carmen* de P. Merimee; *Veta* în *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale; *Madeleine* în *Moliere* de M. Bulgakov; *Actriţa* în *Ce e viaţa omului?* de A. Arkanov; *Ana* în *Moţoc* după Gr. Ureche, C. Negruzzi, V. Alecsandri; *Creaţia* în *Metamorfozele* de Ovidiu; *Silvia* în *Golanii revoluţiei moldave* de C. Cheianu; *Maria Şaptefraţi* în *Made in Moldova* de C. Cheianu; *Gelozia* în *Căsătorie cu de-a sila* de Moliere; *Armeanca* în *Înainte şi după fugă* de D. Crudu; *Preoteasa* în *SRL Moldovanul* de N. Esinencu; *Văduva* în *Care-s sălbaticii?* de Iu. Filip; *Cântăreaţa* în *Ciuleandra* de L. Reabreanu; *Soţia* în *Triunghiul păcatului* de T. Muşatescu; *Cucoana* în *Păcală şi Tândală; Elidianca* în *Hercule* de Fr. Dürrenmatt; *Profesoara* în *Ho! Ţară!* De I. Diviza şi A. Grecu; *Dansatoarea* în *D'ale carnavalului* de I. L. Caragiale.

Film: *Drăcoaica blondă* în *Dănilă Prepeleac,* regizor T. Tătaru.

Turnee, festivaluri: 1996 – Franţa, Paris, cu *Ciuleandra* de L. Rebreanu şi cu comedia-balet *Le marriage force* de J. B. Moliere; Ungaria, Budapesta cu comedia-balet *Le marriage force* de J. B. Moliere; Suedia, Stokholm, Festivalul *La jeunesse du monde*

en avant de 21 siecle, cu *Le marriage force* de J. B. Moliere şi *Comediantul* de M. Bulgakov; **1997** – Franţa, Grenoble, Festivalul de Teatru European, comedia-balet *Le marriage force* de J. B. Moliere; **1998** –Irak, Bagdad, Babilon, Festival Internaţional, cu *Ciuleandra* de L. Rebreanu şi *„Satiricus-Show”;* **2000** – Bulgaria, Vidin, Festivalul Internaţional al Comediei Balcanice, cu *Metamorfozele* de Ovidiu; România, Giurgiu, Festivalul Teatrului Valah, cu *Metamorfozele* de Ovidiu; Ucraina, Kerci, Festivalul Internaţional de Teatru Antic „Agonalele Bosforului”, cu *Metamorfozele* de Ovidiu; **2001** – Bulgaria, Festivalul Internaţional al Comediei Balcanice, cu *Maestrul şi Margarita* de M. Bulgakov; România, Giurgiu, Festivalul Teatrului Valah, cu *Carmen* de P. Merimee; **2003** – Spania, Barcelona, cu *Carmen* de P. Merimee şi *Metamorfozele* de Ovidiu; Germania, Homberg, cu *Carmen* de P. Merimee şi *Păcală şi Tândală*; **2006** – România, cu *Golanii revoluţiei moldave* de C. Cheianu în cadrul manifestării *Zilele Chişinăului la Târgovişte;* Grecia, Atena, Thessaloniki, cu *Carmen* de P. Merimee; **2009** – Italia cu *Made in Moldova!* de C. Cheianu; **1990 – 2010**, România; **2010** – Franţa, Anglia cu *Made in Moldova!* de C. Cheianu şi *7 aprilie 2009* de C. Cheianu, I. Nechit.

Distincţii, premii, diplome: 2000 - *Premiul municipal* ***Pentru tineret;*** **2002** - Premiul ***Pentru originalitate***, **Gala Premiilor UNITEM**, ***Carmen*** de P. Merimee; **2006 -** Premiul ***Cel mai bun rol feminin,*** **Gala Premiilor UNITEM**, ***O noapte furtunoasă*** de I. L. Caragiale; **2009** – Titlul *Artistă Emerită.*

Dialog cu actrița Teatrului Municipal „Satiricus. I. L. Caragiale” Irina Rusu

„Toate rolurile îmi sunt dragi, pentru că în toate am depus suflet şi dragoste”

Dina Ghimpu: *Te afli în Teatrul Municipal „Satiricus I. L. Caragiale”, pare-mi-se, de la începuturile lui. Cum e să faci parte din echipa, care a fondat un teatru? Nu vi se părea pe atunci o aventură sau ştiaţi de la bun început ce urmează să faceţi?*

Irina Rusu: Cu mare drag îmi aduc aminte de anii -90, când Teatrul „Satiricus” și-a început activitatea în frunte cu Sandu Grecu – inima teatrului nostru. Eram tineri, ambițioși, dornici de a face teatru. Pentru noi, tinerii, într-adevăr era o aventură frumoasă, cel puțin așa credeam noi. Dar „aventura” a fost îndelung chibzuită și mai apoi bine gestionată de maestrul Grecu. El a fost acela, care știa ce să facă și unde trebuie să ajungă acest teatru. Noi, avându-i alături pe Mihai Curagău, Sandu Grecu, Valeriu Cazacu, Ion Popescu, Jan Cucuruzac, am avut de la cine învăța și pot spune cu certitudine, că învățăm și acum. Teatrul „Satiricus I. L. Caragiale” are un stil aparte, pentru că majoritatea actorilor au școala de teatru a lui Sandu Grecu. Suntem un teatru inconfundabil. Sunt mândră, că fac parte din această familie unită, care, în curând, va împlini 20 de ani de existență. Pe parcursul acestor ani am înfruntat mai multe greutăți de ordin organizatoric, dar și de ordin artistic…

D. Gh.: *În ce-au constat cele de ordin artistic?*

I. R.: Păi, era vorba de o atitudine refractară, de neînţelegerea esenţei actului artistic şi esteticii pe care o promovam... Acum îmi dau seama, că tocmai aceste greutăţi ne-au fost necesare pentru a ne căli caracterele, a apăra felul nostru de a vedea sau concepe lucrurile, a insista în opţiunile noastre temerare şi a demonstra dreptul şi apartenenţa noastră la tragma oamenilor de creaţie.

D. Gh.: *Aţi trecut prin „chinurile facerii" artistice o perioadă îndelungată, mai ales că şi cu sediile teatrului n-aţi prea avut noroc... Când aţi simţit că gata, sânteţi un teatru bine închegat şi pus la punct din toate punctele de vedere? La ce reprezentaţie / spectacol aţi simţit cu-adevărat acest lucru?*

I. R.: Da, adevărat, cu sediile teatrului nu ne-a prea mers la început, în schimb am avut noroc de un director foarte bun, care nu ştiu cum făcea, cum dregea, dar rezolva toate problemele. A rezolvat în cele din urmă şi problema sediului. Peste ani, avem casa noastră. După ce am plecat de la Casa Armatei în clădirea fostului Cinematograf „Odeon" am simţit că, iată, acum suntem un teatru consolidat, profesionist, cu scenă, spectacole şi, bineînţeles, cu spectatori devotaţi. Repertoriul pe care-l abordăm ne permite să „umplem" constant sala, fiind unicul teatru din Republica Moldova, care de vre-o zece ani joacă mereu cu sălile arhipline şi cu casele închise, având spectacolele vândute cu o lună înainte. Dacă nu credeţi, veniţi în fiecare seară la teatru să vedeţi. De aceea, mi se pare uneori straniu să aud pe colegii noştri din alte teatre lamentându-se, că joacă la sala goală!...

D. Gh.: *Faci parte din tagma actriţelor în triplă postură, fiind artistă, soţie de director şi de regizor. Unii consideră acest lucru un mare avantaj, dumneata, sânt sigură, consideri altfel, adevărul fiind undeva la mijloc. Eu ştiu că ai avut în carieră diverse roluri, nu numai din cele principale. Care a fost rolul de cotitură în cariera dumitale artistică, când ai simţit că ai făcut un lucru de reală valoare?*

I. R.: E firesc să consider, din punctul meu de vedere, că nu am nici un avantaj, fiind în postura de actriţă, soţie de director şi de regizor. În teatru sunt tratată la fel ca toţi actorii. Vin la repetiţii, joc spectacole. Am roluri diverse – şi mai mari, şi mai mici, soţul nu face discriminări în sensul ăsta. Acasă sunt mamă şi soţie. Consider, că mai ales rolurile de ultimă oră mă definesc în totalitate. Cât de mult aş iubi teatrul, oricum, familia rămâne a fi pe locul întâi. Referitor la rolurile mari şi mici... Anume rolurile episodice m-au pregătit pentru a juca roluri centrale. Ţin foarte mult la toate rolurile jucate pe scena „Satiricus"-ului, pentru că în fiecare dintre ele am pus suflet şi căldură. Care a fost rolul de cotitură în cariera mea artistică? Pot spune doar, că rolul Carmen din spectacolul „Carmen" de P. Merimee m-a făcut să am încredere totală în puterile mele - fizice, morale, spirituale, artistice.

D. Gh.: *Ai avut la începutul carierei perioade de închistări artistice, simţind un autocontrol excesiv şi în ce fază a reuşit regizorul să-ţi facă o breşă în „sistemul de autoapărare"?*

I. R.: Am avut diverse perioade, inclusiv dintre cele enunţate, am avut şi emoţii, şi chiar greşeli, am avut de toate, nu neg. Dar graţie regizorului am căpătat încredere în propriile forţe. În 1990, când trupa era tânără, după repetiţiile istovitoare eram invitaţi în sala de balet şi acolo începeau chinurile cele mai mari pentru noi, actorii tineri, dar şi mai mari pentru Sandu. Studii, vocal, sarcini, suprasarcini, plastică, dans – cu asta ne ocupam zilnic, până la miezul nopţii. Dar, scopul scuză mijloacele. Şi sunt sigură, că Sandu şi-a atins exact scopul scontat: a realizat cu actorii săi spectacole de valoare, vii, extrem de încărcate emoţional, ceea ce nu-i reuşeşte oricărui regizor. Fiecare spectacol jucat este un plus al teatrului şi încă o baricadă câştigată, de partea cealaltă a zidului fiind spectatorul, care ne iubeşte, ne aplaudă şi ne bucură cu prezenţa. De fapt, actul de creaţie este o luptă continuă cu sine

însuşi, cu stereotipurile create pe parcursul vieţii – cu cele proprii, dar şi cu cele străine; iar din această luptă au de câştigat ambii – şi actorul, şi spectatorul.

D. Gh.: *Regizorul român Gyorgy Harag spunea că „un actor cu personalitate poate înnobila concepţia unui spectacol, fiind capabil să-i dea nişte dimensiuni pe care nu le bănuise", poate, nici regizorul însuşi. Pe cât de „elastică" din punct de vedere artistic / spiritual preferi să fii în elaborarea şi realizarea unui personaj?*

I. R.: Sânt de acord, că actorul poate înnobila concepţia unui spectacol, dar pentru asta are nevoie de „mâna fermecată" a regizorului. Anume regizorul îi creează condiţii de „zbor" spre alte dimensiuni artistice. Reuşita spectacolului depinde, în mare măsură, de modul în care regizorul reuşeşte să distribuie actorii, pentru a obţine acea armonie complexă, aidoma unei orchestre simfonice bine dirijate, actorul fiind nu numai „interpretul-executant", dar mediatorul ideii artistice, conceptualităţii şi esteticii, dacă vreţi. Sunt genul de actriţă care crede cu desăvârşire în ideile şi concepţiile regizorului, căci numai el are în cap modelul spre care trebuie să tindem şi numai cu condiţia să înţelegem şi să trecem şi noi prin suflet ideea regizorului, putem ajunge la rezultatul scontat.

D. Gh.: *Care este măsura „rigidităţii" lui Alexandru Grecu în calitate de regizor: vine după perioada lecturii cu idei deja găsite pentru viitorul spectacol şi le menţine cu stricteţe sau este şi el destul de fexibil şi caută soluţiile fericite în procesul de lucru?*

I. R.: Sandu Grecu este regizorul, care are multe de spus despre problematica timpului, în care trăieşte. Dar o spune prin intermediul colectivului artistic, pentru că, după cum bine ştim, teatrul este o artă colectivă şi acest lucru directorul de scenă ni-l aminteşte zi de zi la repetiţii. Sandu propune ideea şi conceptul spectacolului, iar la realizarea acestora porneşte de la individualitatea fiecărui actor. Împreună cu actorii caută, selectează mijloacele artistice, de exprimare, adecvate spectacolului respectiv. Şi datorită încrederii în regizor, în ceea ce facem, datorită efortului şi pasiunii noastre comune se produce actul magic al creaţiei.

D. Gh.: *Mai ales în ultima perioadă ai realizat roluri importante, la care visează orice actriţă în cariera sa: Margareta din „Maestrul şi Margareta" de M. Bulgakov, Carmen din drama-balet „Carmen" de P. Merimee, Coana Veta din „O noapte furtunoasă" de I. L. Caragiale... Ce rol ţi-ai mai dori să joci în scena „Satiricus"-ului, de care nu ştie încă regizorul teatrului?*

I. R.: Acum muncesc asupra unui spectacol-monolog – „Diatriba de amor" de G. G. Marquez. Iată prima tiradă a personajului meu: „Nimic nu este mai asemănător infernului, decât un matrimoniu fericit". Deci, tema dragostei, a timpului, care uzează acest sentiment; lucrurile mărunte distrug tot ce e frumos, iar fericirea noastră durează doar o clipă şi nu se apreciază ce s-a avut decât atunci, când totul se sfârşeşte. Îmi doresc din suflet să realizez acest spectacol şi să-l propun cât mai curând atenţiei publicului spectator.

D. Gh.: *Care dintre rolurile pe care le-am enumerat mai sus îţi este, din punct de vedere spiritual, mai aproape? Preferi roluri de eroină sau de caracter?*

I. R.: După cum spuneam, toate rolurile îmi sunt dragi, ţin la ele, pentru că în toate am depus suflet şi dragoste. Dar, ca spirit, mai aproape de mine este Margareta. De ce? Pentru că sunt alături de un Maestru, cunosc chinurile omului de creaţie, cunosc lupta dintre putere şi artist. Sunt alături timp de 19 ani şi îl susţin în toate, şi la bine, şi la rău. Referitor la rolurile de eroină şi rolurile de caracter. Joc cu plăcere şi una, şi alta. Jucând numai eroine, m-aş plictisi de moarte, dar şi mai rău mi-aş plictisi spectatorul, care vine să vadă şi performanţele actorului.

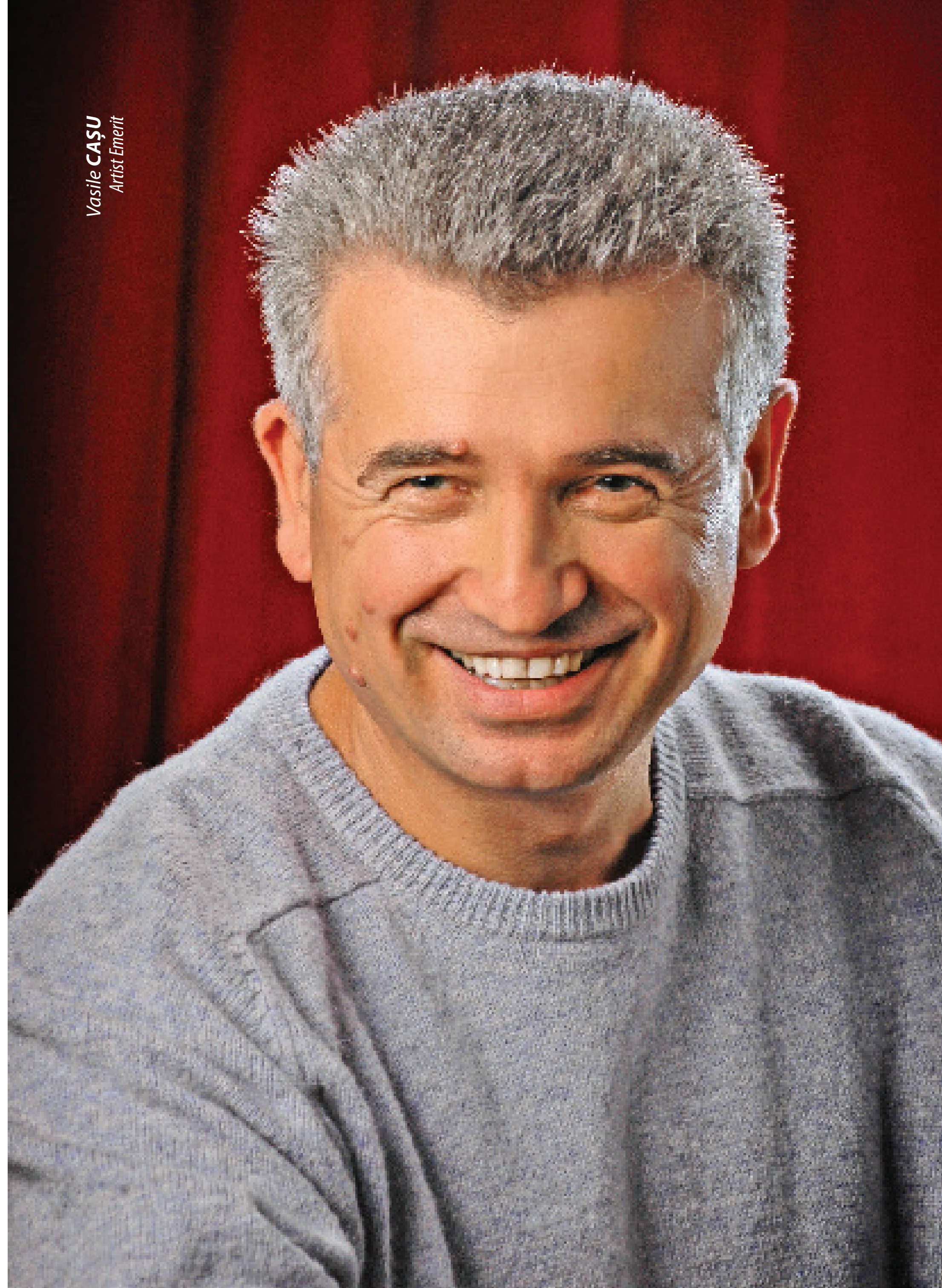
D. Gh.: *Aţi fost cu teatrul în nenumărate turnee: România, SUA, Suedia, Ungaria, Franţa, Irak, Ucraina, Bulgaria, Germania, Spania, Grecia. Ai simţit vreo diferenţă în reacţiile spectatorilor din sală sau ei au aceleaşi caracteristici peste tot? Bănuiesc, că există măcar o barieră lingvistică în receptarea mesajului, căci arta teatrală este legată în mare măsură de cuvânt...*

I. R.: Sper să nu supăr pe nimeni, când zic că Teatrul „Satiricus Ion Luca Caragiale" este cel mai solicitat teatru peste hotarele ţării. Drept dovadă sunt turneele noastre. Am colindat bătrâna Europă cu spectacolele „Le mariage forcee" de Moliere în limba franceză, „Carmen" de P. Merimee în spaniolă, „Metamorfozele" după Ovidiu în latină, „Maestrul și Margarita" de M. Bulgakov în rusă, germană, română, italiană, ebraică și latină. Deci, pentru teatrul nostru nu există o barieră lingvistică în transmiterea mesajului unui public alolingv, în receptarea mesajului artistic, chit că stilul teatrului nostru ne avantajează - dansul, mimica, gestul prezentând un limbaj artistic universal. În turnee ne-am convins, că nu numai cuvântul este important, dar, pe lângă mesajul artistic, și mesajul emotiv al spectacolului este „receptat" foarte bine. Un spectacol trebuie să răvășească sufletele și să spună adevăruri spectatorului. Pentru aceasta vine el în sala de teatru: să vadă aici ceea, ce n-a reușit să înțeleagă de unul singur, lecturând piesa acasă. Suntem printre puținele teatre, care jucăm nu numai în cadrul unor festivaluri, dar și în turnee comerciale. Anume aceste turnee ne demonstrează, de ce spectacolele marca „Satiricus" sunt solicitate.

D. Gh.: *Irina, îţi urez succes, noi roluri de valoare, noi spectacole, noi turnee în ţări şi spaţii intelectuale nevalorificate încă!*

I. R.: Vă mulţumesc din suflet şi sper să se împlinească cât de curând urările D-voastră!

Noiembrie 2009



Vasile **CAȘU**
Artist Emerit

CV Vasile Cașu

Născut: 13.01.1959

Studii: 1976 – 1980, Institutul de Arte *G. Muzicescu* din Chisinau, catedra regie teatru

Activitate profesională: din **1992**, actor, Teatrul *Satiricus I. L. Caragiale*

Spectacologie: *Tantal* în *Hercule* de Fr. Durrenmatt; *Boierul Vulpe* şi *Ştefăniţă* în *Moţoc* după Gr.Ureche, B.P.Hasdeu, C.Negruzzi, V.Alecsandri; *Tâlharul I* în *Păcală şi Tândală; Jean* în *Triunghiul păcatului* de T. Muşatescu; *Agrarianul* în *SRL Moldovanul* de N. Esinencu; *Hangiul* în *Ciuleandra* de L. Rebreanu; *Beralde* şi *Soţul* în *Moliere* de M. Bulgakov; *Revoluţionarul I* în *Jertfe patriotice* de I. L. Caragiale, V. Alecsandri; *Maestrul* şi *Faust* în *Maestrul şi Margarita* de M. Bulgakov; *Dancaire* în *Carmen* de P. Merimee; *Popescu* în *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale; *Nae Girimea* în *D-ale carnavalului* de I. L. Caragiale; *Artufe* în *Salvaţi America!* de D. Crudu; *Mihai* în *Minte-mă, minte-mă...* de N. Negru; *Robert* în *Golanii revoluţiei moldave* de C. Cheianu; *Beria* în *Dictatorul* de A.Strâmbeanu; *Ulpius* **în** *Caligula* de J. Toman; *Decanul* în *Made in Moldova!* de C. Cheianu.

Turnee internaţionale, festivaluri: 1993 - 2010, Bucureşti, Târgovişte, Iaşi, Constanţa, Oradea, Sf. Gheorghe, Galaţi, Bârlad, Vaslui, Botoşani, Suceava, Giurgiu, Piatra Neamţ, Câmpulung Moldovenesc, Fălticeni, Moineşti, Comăneşti, România; **1996**, Budapesta, Ungaria; **1996**, Festivalul *„La jeunesse du monde*

en avant de 21 siecle”, Stokholm, Suedia; **1996** şi **1997**, Paris, Franţa; Festivalul de Teatru European, Grenoble, Franţa; **1998**, Festivalul Internaţional de Teatru, Bagdad, Babilon, Irak; **2001**, Festivalul Internaţional al Comediei Balcanice, Vidin, Bulgaria; **2001**, Festivalul Teatrului Valah, Giurgiu, România; **2003**, Barcelona, Spania şi Homberg, Germania; **2006**, manifestarea *Zilele Chişinăului la Târgovişte,* Târgovişte, România; **2006**, Atena, Thessaloniki, Grecia; **2009**, Veneţia, Roma, Italia; **2010** – Franţa, Anglia cu *Made in Moldova!* de C. Cheianu şi *7 aprilie 2009* de C. Cheianu, I. Nechit.

2010, Titlul *Artist Emerit*.

Dialog cu actorul Teatrului Municipal „Satiricus. I. L. Caragiale” Vasile Cașu

„Pentru mine repetiţiile erau ca un ritual”

Dina Ghimpu: *Cunoaștem fenomenul migrării actorilor dintr-un teatru în altul... Dumneata, paremi-se, faci parte din categoria actorilor, care-și păstrează fidelitatea, pe parcursul anilor, față de un singur teatru – municipalul „Satiricus Ion Luca Caragiale”. Este vorba despre o trăsătură de caracter, o apartenență stilistică asumată sau despre o lipsă de alternativă artistică?*

Vasile Caşu: Din pacate, nu pot spune, ca am reuşit să-mi păstrez total nealterată fidelitatea. În viaţă se întîmplă fel de fel de lucruri… Dupa absolvirea facultatii, am activat 11 ani în Teatrul Poetic „Alexei Mateevici” şi doar următorii 19 ani i-am dedicat exclusiv Teatrului Municipal ”Satiricus I. L. Caragiale”. Şi nu-mi pare rău!

D. Gh.: *Prin ce a fost motivată alegerea unei asemenea profesii solicitante, puțin plătite și prea puțin masculine, căci se spune adesea, că actoria este mai mult apanajul femeilor… Ce părere aveau părinții, când au aflat?*

V. C.: Regret, dar am absolvit facultatea de ”lucrator de iluminare culturală”, cu specializarea ”conducător al teatrului de artişti amatori” şi nu actoria. Nu m-am gîndit atunci pe cît de masculină este această profesie, cum nu mă gîndesc nici acum. Că e remunerată mizerabil, de asta ar trebui să-şi bată capul gu-

vernul, ministerul şi sindicatul respectiv. Indiscutabil, părinţii, ar fi vrut o profesie ”normală” - medic, învăţător, agronom…

D. Gh.: *Cum au trecut anii de studenție, care era atmosfera artistică în institut, ce profesori ai avut și care dintre ei avea o autoritate indiscutabilă pentru voi?*

V. C.: Anii de studentie n-au trecut, ci au zburat. Abia acum îmi dau seama, că a fost cea mai frumoasă perioadă din viaţa mea. Atunci visam cu sufletul, nu ştiam de insolenţă. Pentru mine repetiţiile erau ca un ritual. În incinta institutului erau 2 scene – una mare pentru cursurile III şi IV, şi alta cam a treia parte din prima, pentru cei de la anul I şi II. Bobocilor le era strict interzis accesul pe scena mare. Ne măcina curiozitatea... Cum o fi pe scena aia? Şi odată, seara tîrziu, cînd culoarele sunt pustii, am deschis cu timiditate uşa… O scenă, poate, ca toate scenele, dar care mi s-a tăinuit pentru totdeauna undeva în adîncul amintirilor, ca prima şi unica. Pe această scenă am învăţat de la maeştrii Veniamin Apostol, Petru Baracci, Eugenia Todorascu, Victor Gherlac, toţi cu o autoritate indiscutabilă pentru noi. Chiar dacă unii nu mai sunt printre noi, seara cînd se aprind felinarele, noi, actorii, iesim în faţa spectatorului şi le dăruim o părticică din inima profesorilor noştri.

D. Gh.: *Care erau obiectele preferate – cele de cultură generală, cele legate de profesie și care considerați că era nivelul de predare la acea oră, prin comparație cu cel de astăzi?*

V. C.: Fără îndoială, obiectele preferate erau cele legate de profesie. Din păcate, se acorda mai multă atenţie la cele generale. Ni se băga pe gît ideologia comunistă, pînă şi fragmentele care se montau erau vădit marcate de ideologie. Era un program foarte încărcat, 10 - 12 ore pe zi. Multe obiecte se predau în limba rusă

– arta plastică, teoria regiei, estetica…. Nu pot compara nivelul de azi cu cel din trecut, fiindcă nu-l cunosc.

D. Gh.: *Ce roluri și în ce fragmente sau spectacole de diplomă ai jucat? Care era rolul preferat, care considerai că te reprezintă? Ai avut vreo dorință „neîmplinită” în acea perioadă?*

V. C. : Cu 20 - 25 de ani în urmă aş fi raspuns mai concret, acum… Spectacolul de diplomă tebuia să fie ”Mica mea vrăjitoare” de C. Condrea. Am fost distribuit în rolul Tatei. S-a montat un act, cînd să-l montam pe al 2-lea, dramaturgul emigrează în Israel, piesa este interzisă, impreună cu tot ce-a scris dramaturgul. De urgenţă începem lucrul la altă piesă, ”Toate trei anotimpurile” de A. Busuioc. O fi fost vre-o dorinţă, dar aşa cum nu m-a întrebat nimeni de ea atunci, s-o fi prăfuit undeva pe rafturile memoriei...

D. Gh.: *Ce-a urmat după absolvire, ai fost angajat dintr-o dată sau ai avut de trecut prin calvarul căutărilor? Care au fost primele roluri „achiziționate” în teatru?*

V. C.: După absolvire am fost repartizat la Leova, de unde am „evadat”, apoi am fost trimis la Cimiseni, raionul Criulen, în calitate de conducator de taraf !!! Deoarece casa de cultură avea în posesie doar un contrabas fără strune şi geamuri fără sticlă, doar o uşă care se încuia, am evadat şi de acolo. Am fost angajat la Teatru Poetic. Primul rol a fost Omul Robot, în spectacolul „Scene din viaţa trandafirului”, apoi Sabidjan din „Halta viscolelor” de C. Aitmatov.

D. Gh.: *Ești, în general, persoana care se acomodează repede la circumstanțe sau ești o fire artistică, care își „corcolește” emoțiile? Cum ai fost primit la „Satiricus” și cum te-ai integrat în colectiv?*

V. C.: Integrarea depinde de colectiv. N-am avut timp să determin din care tip de oameni fac parte. Ca azi am fost prezentat

noilor colegi şi a doua zi eram la repetiţii. M-am integrat fără nici un efort.

D. Gh.: *Consideri, că ai fi avut o altă soartă, dacă ți-ai fi legat viața de alt teatru, căci la „Satiricus" ai realizat o galerie diversă de roluri – începând cu Ștefăniță Vodă, Tantal, Alicantor, Maestrul, Nae Girimea, Artufe, Mihai, Ulpius etc.*

V. C.: Nu cred... Vă răspund ca un matematician: cum nu am grupa termenii, suma nu se schimbă.

D. Gh.: *La care rol mai visează actorul Cașu – întrebare, pe care o voi pune tuturor actorilor satiriciști...*

V. C.: De la matematică trec la filozofie: cu timpul am devenit realist, nu mai consum iluzii – răspuns, pe care îl voi da fiecăruia, care îmi va pune această întrebare.

D. Gh.: *Sper, ca în peregrinările mentale inter-profesionale să ajungi la compartimentul artă teatrală şi răspunsul să fie mai puţin sceptic! La mulţi ani şi cît mai multe roluri importante!*

Ianuarie 2010





CV Lilia Cazacu

Născută: 21.11.1973

Studii: 1992 – 1996, Universitatea de Stat din Moldova; **1995 – 2000**, Universitatea de Stat a Artelor, Republica Moldova, specialitate actorie / regie.

Activitate: din **1990**, actriţă, Teatrul Satiricus; din **2003**, actriţă, Teatrul Municipal Satiricus Ion Luca Caragiale.

Spectacologie: *Dorimene* în *Căsătorie cu de-a sila* de Moliere; *Rivale* în *Moliere* de M. Bulgakov; *Miţa* în *D'ale carnavalului* de I. L. Caragiale; *Ziţa* în *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale; *Filomela* în *Metamorfozele* de Ovidiu; *Quirina* în *Caligula* de J. Toman; *Galben* în *Carmen* de P. Merimee; *Valeria* în *Golanii revoluţiei moldave* de C. Cheianu; *Doamna directoare* în *Made in Moldova* de C. Cheianu; *Cecena* în *Înainte şi după fugă* de D. Crudu; *Femeia* în *SRL Moldovanul* de N. Esinencu; *Prezentatoarea* în *Care-s sălbaticii?* de Iu. Filip; *Mama Mădălinei* în *Ciuleandra* de L. Reabreanu; *Tipesa* şi *Jenica* în *Triunghiul păcatului* de T. Muşatescu; *Cucoana* în *Păcală şi Tândală*; *Ştefăniţă* în *Hercule* de Fr. Dürrenmatt; *Dansatoarea* în *D'ale carnavalului* de I. L. Caragiale; *Maia Pliseţkaia*, *Regana*, *costumiera* în *Ce e viaţa omului?* de A. Arkanov.

Turnee: 1996 – 2010, Anglia, Italia, România, Grecia, Spania, Germania, Bulgaria, Ucraina, Irak, Franţa, Ungaria, Suedia.

Distincţii, premii, diplome: 2000 - *Premiul municipal Pentru tineret;*

2004 - Premiul *Cel mai bun rol feminin,* Gala Premiilor UNITEM, *D'ale carnavalului* de I. L. Caragiale; **2010**, Titlul *Artistă Emerită*.

Dialog cu actrița Teatrului Municipal „Satiricus I. L. Caragiale” Lilia Cazacu

„Nu cred că o voi juca pe Julieta vreodată!”

Dina Ghimpu: *Te-am admirat în mai multe roluri ale teatrului, de la cele secundare până la unele importante - Dorimena în „Căsătorie cu de-a sila”, Filomela în „Metamorfoze” şi, mai ales, Ziţa în „O noapte furtunoasă”. Pe ultima, evident, o joci cu o dăruire şi un haz aparte. Cum lucrezi la caracterul personajului, găseşti anumite trăsături la oamenii din jur şi le „aplici” rolului pe care-l joci? Ai descoperit poate vre-o sosie a Ziţei prin urbe, căci eşti extrem de convingătoare…*

Lilia Cazacu: Profesia de actor te face să fii atent la tot ce te înconjoară şi, credeţi-mă, că dacă ai memorizat esenţialul unui sau altui caracter şi mai dozezi cu ceva din arsenalul propriu, poate apărea „personaj cu caracter deosebit”.

D. Gh.: *Cum aţi lucrat cu maestrul Dumitru Tanmoşan la „Metamorfoze” – un material extrem de dificil, fiind axat nu pe logos, ci pe expresie plastică. Majoritatea, bănuiesc, nu aveţi şcoală de coregrafie şi cred că s-a muncit până la epuizare totală, ca să se ajungă la asemenea rezultate…*

L. C.: „Metamorfozele” este unul din spectacolele mele preferate, la care am lucrat cu o plăcere deosebită. Mai întâi, că era ceva ieşit din comun: minimum de cuvinte, maximum de expresie corporală, textul suna în limba latină, ceea ce-i dădea un farmec

aparte. Coloana sonoră era excepţională, cu muzica Formaţiei „Trigon”. Am muncit foarte mult într-adevăr, dar, după 7 ani de antrenamente zilnice a câte 2 ore în sala de balet, cu regretatul Victor Tanmoşan nu mai era o problemă la capitolul coregrafie.

D. Gh.: *Când s-au montat „Metamorfozele”, spectatorul nostru era încă destul de pudic, iar voi eraţi în costumele Evei… Cum aţi depăşit complexele de genul ăsta? Fiindcă, ştiu la sigur că actorii noştri le mai au. Cu mai mulţi ani în urmă Veniamin Apostol afirma, că există o diferenţă enormă între actorii români şi cei de la noi, în acest sens. Cei români se aruncă în asemenea scene fără nici un pic de rezervă şi făcea trimitere la Valeria Seciu, care avea într-un spectacol o scenă de dragoste cu Piersic-juniorul: amândoi abordau asemenea gesture intime, fără a se sinchisi cât de puţin, se abandonau totalmente jocului…*

L. C.: Din moment, ce ţi-ai ales profesia de actor, înseamnă că ţi-ai asumat anumite riscuri. Nu am avut şi nici nu am complexe de orice gen. Evident, fiecare situaţie trebuie să fie argumentată şi dacă atunci regizorul Sandu Grecu vedea în femeia nudă frumuseţe, curăţenie, şi mai ales, inspiraţie, nu s-a pus problema complexelor.

D. Gh.: *Aţi colindat mai multe ţări cu teatrul „Satiricus”. Povesteşte-mi despre turneul, care te-a impresionat cel mai mult şi de ce? Publicul spectator este peste tot acelaşi sau există diferenţe?*

L. C.: Într-adevăr, am călătorit foarte mult. Turneul cu cele mai multe impresii a fost cel din Irak, la festivalul din Babilon. Niciodată în viaţă nu am văzut reprezentanţi din -90 de ţări şi toţi adunaţi în amfiteatrul Babilonului. Publicul este diferit peste tot în lume. E foarte greu să-i impresionezi, dar dacă ai reuşit să-i captezi atenţia

şi te-a ascultat - în final te răsplătesc cu aplauze, care sunt la fel de plăcute peste tot.

D. Gh.: *Se spune, că profesia de actor „se fură”... De la cine dintre colegii mai experimentaţi ai „furat” cel mai mult? Cum te ajută partenerii de scenă să-ţi construieşti rolul?*

L. C.: Am avut şi am nişte colegi extraordinari, dar prefer să cred că n-am furat, ci am învăţat câte ceva din secretele profesiei. Teatrul de azi este unul de ansamblu şi de aceea nu poţi crea ceva fără ajutorul partenerilor.

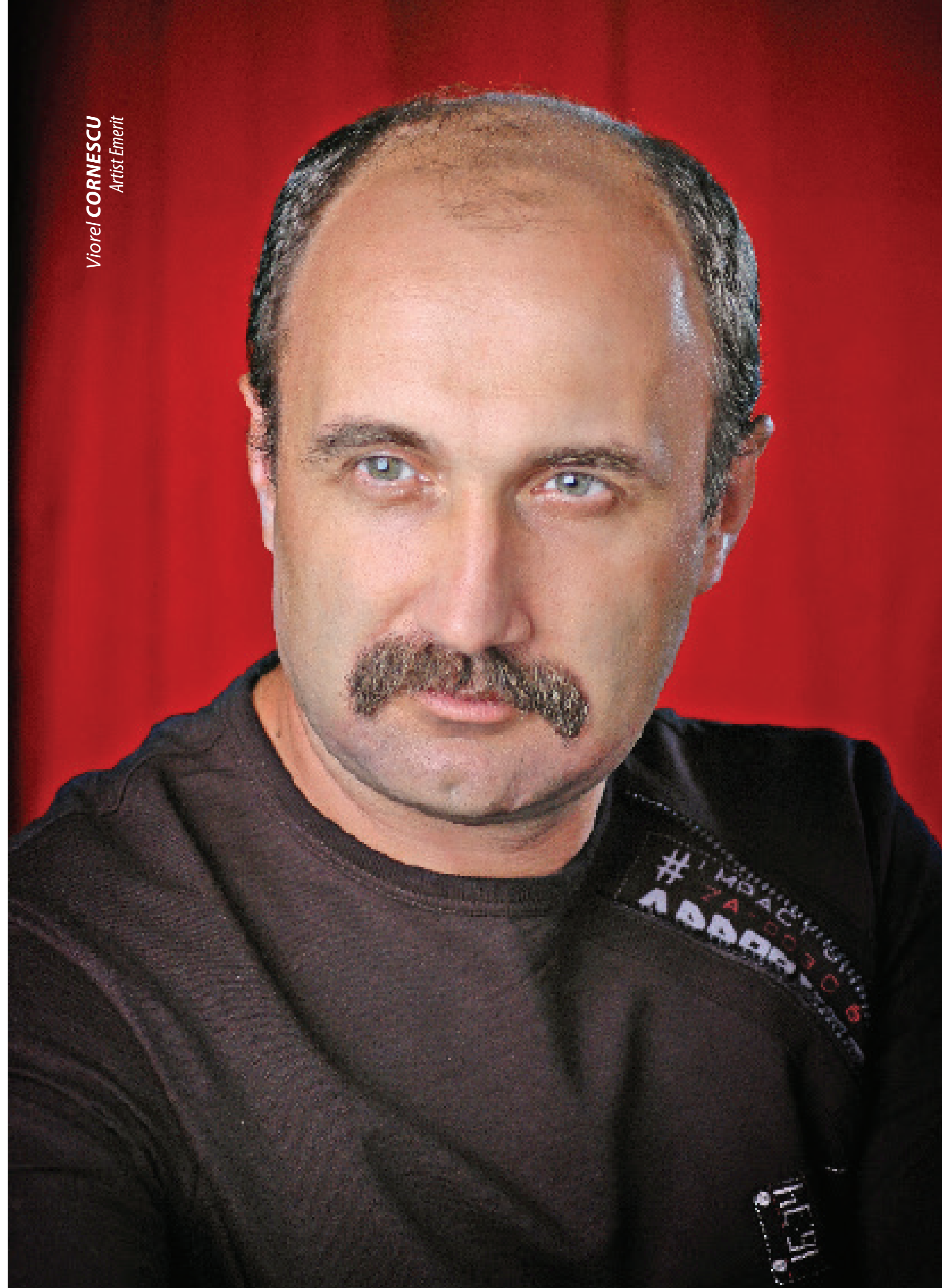
D. Gh.: *Veacul actorului este foarte scurt – sânt roluri pe care ai „întârziat” să le joci?*

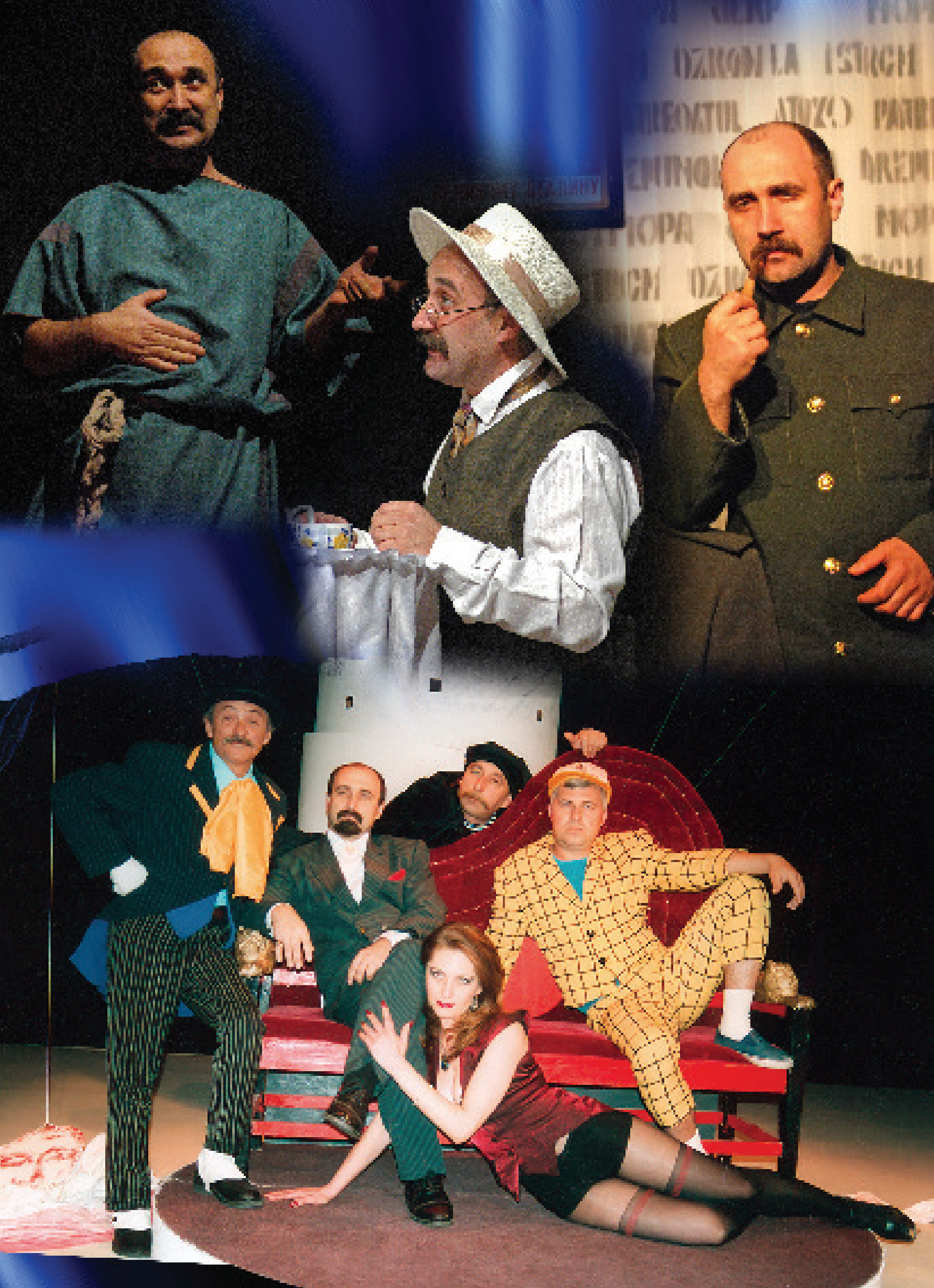
L. C.: Nu cred că o voi juca pe Julieta vreodată! Vreau să cred, că de-abia acum sunt pregătită să accept orice rol, orice provocare! Mai am multe de spus şi cred că o voi face, dacă mi se vor încredinţa roluri la care, totuşi, visez!

D. Gh.: *Îţi urez succes şi alte roluri importante!*

L. C.: Mulţumesc pentru apreciere şi Vă aştept la Teatrul „Satiricus. I. L. Caragiale”!

Noiembrie 2009





CV Viorel Cornescu

Născut: 2.01.1970

Studii: 1986 - 1991, Universitatea de Stat a Artelor, Republica Moldova.

Activitatea: din 1990, actor, Teatrul *Satiricus;* din **2003**, actor, Teatrul Municipal *Satiricus Ion Luca Caragiale;*

Spectacologie: *Woland* în *Maestrul și Margarita* de M. Bulgakov; *Fabius* în *Caligula* de J. Toman; *Stalin* în *Dictatorul* de A. Strâmbeanu; *Gheorghe* în *Năpasta* de I. L. Caragiale; *Ștefan Tipătescu* în *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale; *Englezul* în *Carmen* de P. Merimee; *Sganarelle* în *Căsătorie cu de-a sila* de Moliere; *Regele* în *Ciuleandra* de L. Rebreanu; *Medicul* în *Made in Moldova* de C. Cheianu; *Gorbaciov* în *Golanii revoluției moldave* de C. Cheianu; *Chiriac* în *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale; *Chefliul* în *Salvați America* de D. Crudu; *Chelnerul* în *D'ale carnavalului* de I. L. Caragiale; *Revoluționarul* în *Jertfe patriotice* de I. L. Caragiale și V.Alecsandri; *Domnul X* în *SRL Moldovanul* de N. Esinencu; *Translatorul* în Care-s sălbaticii? de Iu. Filip; *Georgescu* în *Triunghiul păcatului* de T. Mușatescu; *Omul în Negru* în *Moliere* de M. Bulgakov; *Lihasus Hercule* în de Fr. Durrenmatt; *Tomșa* în *Moțoc* după Gr. Ureche, B. P. Hașdeu, C.Negruzzi, V. Alecsandri; *Păcală* în *Păcală și Tândală; Căpitanul* în *Ho, țară!* de I. Diviza; *Mozart* în *Ce e viața omului* de A. Arkanov.

Alte proiecte: Teatrul de miniaturi al TVM; Filmul *Prostia omenească*, reg. I. Popescu.

Distincții, premii și turnee: 2003, Laureat al Premiului de Stat al Tineretului. **1996 – 2010**, Anglia, Italia, România, Grecia, Spania, Germania, Bulgaria, Ucraina, Irak, Franța, Ungaria, Suedia. **2009**, Titlul *Artist Emerit*.

Dialog cu actorul Teatrului Municipal „Satiricus. I. L. Caragiale” Viorel Cornescu

„Un actor adevărat, de la rol la rol, nu trebuie să se repete”...

Dina Ghimpu: *Cum se face, că aproape în toate spectacolele Teatrului „Satiricus” ai cele mai importante roluri? Ai o factură actoricească potrivită sau ai capacităţi de transfigurare deosebite, care-l conving pe regizor să-ţi distribuie rolurile? Are, în general, astăzi, vre-o importanţă aspectul exterior al actorului sau nu? Exemplifică-ţi aserţiunile prin exemple concrete.*

Viorel Cornesu: Nu sunt actorul cu cele mai multe roluri de la Teatrul „Satiricus. I. L. Caragiale”. Probabil, încăpăţînarea mea de a duce totul până la capăt î-l face pe dl Sandu Grecu să mă distribuie în anumite roluri. Consider, că în film aspectul fizic este important, în teatru pe spectator mai mult î-l interesează emoţia. În tot cazul, cu exteriorul meu de ursuleţ, spectatorul mă acceptă aşa cum sunt.

D. Gh.: *Sganarelle în „Căsătorie cu de-a sila”, Regele în „Ciuleandra”, Woland în „Maestrul şi Margareta”, Englezul în „Carmen”, Fabius în „Caligula”, Tipătescu în „Scrisoarea pierdută” – ca să enumăr doar câteva din roluri – toate extrem de diverse ca volum, ca gen, dar şi ca încărcătură emoţională. Cum faci faţă schimbului fulminant de registre?*

V. C.: Tocmai această varietate de roluri te menține în viață. Te impune în permanență să fii în căutare, să găsești și să aduci spectatorului ceva nou.

D. Gh.: *Actorul contemporan trebuie să aibă o forţă maratonică pentru a face faţă imperativelor fizice şi stresului permanent. Care sânt remediile dumitale de aţi încărca bateriile şi care sânt sursele de inspiraţie?*

V. C.: Liniştea mi-o găsesc în sânul familiei şi în faţa televizorului, urmărind ceva neînsemnat. Dar sursa de inspiraţie o găsesc în tot ce ne-nconjoară.

D. Gh.: *Ce înseamnă, în viziunea dumitale, un actor contemporan, ce calităţi indispensabile trebuie să posede?*

V. C.: Un actor de teatru nu are luxul actorului de film – de a avea dubluri. De aceea, trebuie să întruchipeze toate calităţile unui actor profesionist.

D. Gh.: *Care-ţi sânt predilecţiile artistice – preferi rolurile de factură tragică sau cele din registrul comic?*

V. C.: A avea preferinţe artistice înseamnă a stagna, deoarece un rol poţi să-l aştepţi şi 2 - 3 ani. Nu cred, că în actorie e loc pentru mofturi personale.

D. Gh.: *Ai experiența rolurilor de dictator – în „Maestrul și Margareta” în rolul lui Woland sugerezi fin alura lui Lenin și Hitler, iar în spectacolul „Dictatorul” îl joci pe Stalin. Cum ai reușit să aduni și să „crești” în interior trăsăturile unor asemenea ființe satanice? Cum consideri, asemenea tipuri de oameni sânt, din punct de vedere al portretului psihologic, ființe puternice sau, invers, slabe?*

V. C.: Cu siguranţă, aceste „vedete" marcante au fost personalităţi puternice, deoarece „ecoul lor şi-acum mai este viu". Cât despre rolurile mele, cred că trebuie să fii bun, ca să poţi juca pe cei răi.

D. Gh.: *Care este rolul dumitale preferat în repertoriul teatrului? La ce rol lucrezi în prezent?*

V. C.: Fiecare rol e ca un copil, de aceea nu am roluri preferate.

D. Gh.: *Care este trăsătura dumitale artistică distinctivă, care te caracterizează plenar? Care-ți este crezul artistic în artă?*

V. C.: Un actor adevărat, de la rol la rol, nu trebuie să se repete.

D. Gh.: *Constat, că nu te caracterizează deloc logoreea verbală... Ai dat niște răspunsuri telegrafice, ceea ce vorbește elocvent despre personalitatea dumitale. Îți doresc să rămîi cât mai mult timp vedeta masculină a Teatrului Municipal „Satiricus. I. L. Caragiale"! Succes şi multe roluri noi!*

Noiembrie 2009



CV Ludmila Gheorghiță

Născută: 24.12.1973

Studiile: 1995 – 2000, Universitatea de Stat a Artelor, Republica Moldova, specialitatea actorie / regie.

Activitate: din **1990**, actriță, Teatrul *Satiricus;* din 2003, actriță, Teatrul Municipal *Satiricus Ion Luca Caragiale.*

Spectacologie: *Zoe Trahanache* în *O srisoare pierdută* de I. L. Caragiale; *Anca* în *Năpasta* de I. L. Caragiale; *Les Chargins* în *Căsătorie cu de-a sila* de Moliere; Armande Bejart în *Moliere* de M. Bulgakov; *Dansatoarea* în *D'ale carnavalului* de I. L. Caragiale; *Galateea* în *Metamorfozele* de Ovidiu; *Valeria* în *Caligula* de J. Toman; *Tristețea* în *Carmen* de P. Merimee; *Maria Stuart* și *Julietta* în *Ce e viața omului?* de A. Arkanov; *Svetlana* în *Golanii revoluției moldave* de C. Cheianu; *Aliona* în *Made in Moldova* de C. Cheianu; *Preoteasa* în *SRL Moldovanul* de N. Esinencu; *Săteanca* în *Care-s sălbaticii?* de Iu. Filip; *Mădălina* în *Ciuleandra* de L. Reabreanu; *Femeea de pe divan* în *Triunghiul păcatului* de T. Mușatescu; *Acrivița Popescu* în *Jertfe patriotice* sau *Unde mergem domnilor?* de I. L. Caragiale și V. Alecsandri; *Pasărea albă* în *Mestrul și Margarita* de M.Bulgakov.

Turnee: 1996 – 2010, Anglia, Italia, România, Grecia, Spania, Germania, Bulgaria, Ucraina, Irak, Franța, Ungaria, Suedia.

Distincții, premii, diplome: 2000, *Premiul municipal Pentru tineret;*

2006, Premiul *Cel mai bun rol feminin,* Gala Premiilor UNITEM, *Năpasta* de I. L. Caragiale.

Alte proiecte: 1996-1997, colaborare cu regizorul N. Scorpan, TVM, *Teatru-TV*, filmul-spectacol *Strig numele tău*; **2010**, Titlul *Artistă Emerită*.

Dialog cu actrița Teatrului Municipal „Satiricus. I. L. Caragiale” Ludmila Gheorghiță

„Am avut mare noroc de un regizor cu intuiție...”

Dina Ghimpu: *Eşti o actriţă cu un fizic extrem de agreabil, având şi roluri pe potrivă la „Satiricus”: Maria Stuart în „Ce e viaţa omului?”, Armande Bejart de Moliere în „Moliere”, Mădălina în „Ciuleandra”, Galateea în „Metamorfozele”, Zoe Trahanache în „Scrisoarea pierdută”, Anca în „Năpasta” etc. Totuşi, ai predilecţie pentru roluri de eroină sau nu-ţi sânt străine şi rolurile de caracter? Care sânt preferatele?*

Ludmila Gheorghiţă: Mulţumesc pentru compliment. Când o astfel de apreciere vine din partea unei doamne – e cu atât mai flatantă. E adevărat, pe parcursul a 19 ani de carieră artistică am avut parte preponderent de roluri tip „eroină”, dar şi câteva de caracter. Nu aş vrea să le diferenţiez, cu atât mai mult pe unele să le pun în prim-plan, iar pe altele să le las în umbră; nu am preferinţe, ţin la toate – poate e banal, dacă spun că le tratez ca pe copiii mei, dar e adevărat. Bineînţeles, în forul meu interior, sânt unele la care ţin în mod deosebit, dar secretul ăsta aş vrea să-l păstrez pentru mine. Publicul spectator vine să ne vadă de dragul teatrului, sper, şi faptul că unui actor îi place un anume rol mai mult decât altul – nu ar trebui să o simtă. La urma urmei, asta e meseria noastră și avem dreptul la anumite intimități...

D. Gh.: *Treci uşor de la un registru la altul – adică de la comedie la dramă şi invers? Consideri, că ţi-ai antrenat deja perfect organismul pentru a schimba registrele, fără mari eforturi? Ce presupune această muncă de fiecare zi, pentru că mai înainte, spre exemplu, trupele teatrale aveau în fiecare zi ore de dans, ore de mişcare scenică, de scrimă? Acum nu ştiu dacă se mai practică aşa ceva...*

L. Gh.: Actoria, ştim cu toţii, este o meserie complexă. „Teatrul este o artă sintetică” – am memorizat bine această „definiţie” încă din anii de liceu! Am fost, totuşi, bine instruiţi şi teoretic, şi practic. Şi oricum, în procesul de muncă asupra unui rol, indiferent de tip şi gen, porneşti de la sine. O fi un rol în dramă sau unul în comedie – nu contează. Aşa cum în anii de studenţie exersam la ore de dans, arta vorbirii, mişcarea scenică etc. – la fel facem şi acum. Cel puţin, în Teatrul „Satiricus” se practică – ora de dans e sfântă; se fac şi ore de vocal, dacă o cere noul spectacol; se invită specialiştii în domeniu şi pentru o scurtă perioadă actorii se simt iar învăţăcei. Citisem undeva (nu-mi mai aduc aminte la cine), că ar fi bine, ca odată la cel puţin 5 ani, actorii să o ia de la zero, adică să înveţe meserie de la alfabet, deoarece oricât nu ar vrea ei să recunoască – încep să facă cabotinaj... Parţial sunt de acord. Tocmai de aia, la „Satiricus” se munceşte ca în anii de studenţie...

D. Gh.: *Cine te-a format ca actriță și cui îi datorezi sentimente de recunoștință pentru anii de studenție?*

L. Gh.: Cine m-a format ca actriţă? Păi, toţi pedagogii la care am avut onoarea să învăţ, au pus câte o pietricică la temelia formării mele. Începând cu anii de liceu - primii pedagogi de actorie mi-au fost Emil Gagiu, Tatiana Saienco - la bazele artei actorului, Mihai Triboi - la arta vorbirii, Mihai Iorga - la mişcarea scenică şi scrimă şi mulţi alţii. Dar, susmenţionaţii au pus bazele, au semănat în sufletul meu de copil bobul, ce avea să încolţească şi să dea roade mai târziu, atunci când am venit la Sandu Grecu, cel care, de fapt,

m-a şi format ca actriţă în trupa Teatrului „Satiricus". Sunt în această trupă de la fondare, adică din 1990 şi pot afirma cu încredere, că ceea ce am realizat datorez în mare măsură regizorului Sandu Grecu.

D. Gh.: *Consideri, că avem o bază profesorală solidă la Academia de Teatru și o școală de actorie, cu care ne putem mândri sau mai avem de acumulat în acest sens? Ai fi vrut, poate, să ai ocazia să studiezi arta actorului după alt sistem, decât cel stanislavskian?*

L. Gh.: Cât priveşte cadrele profesorale. În anii în care am studiat eu – începând cu 1988, la Liceul nr. 62 din Chişinău am avut norocul să-i am pedagogi pe absolvenţii şcolii teatrale „Şciukin" de la Moscova – E. Gaju, T. Saienco ş. a. Apoi, la Academia de Stat i-am avut în calitate de pedagogi pe S. Grecu, V. Apostol – pedagogi, de la care cu siguranţă am avut ce învăţa. Din păcate, nu prea am dat pe la Academie în ultimii ani, ştiu doar că acum profesează actori ca N. Cozaru, A. Durbală, V. Ciobanu. Sunt sigură că şi domniile lor, fiind absolvenţi ai şcolilor de teatru ruse, cu renume, sunt pedagogi talentaţi şi au ce să le transmită din propriul har şi experienţă actoricească actualilor studenţi. Oricum, în foarte multe ţări (mai ales în cele din spaţiul ex-sovietic) este recunoscut sistemul lui Stanislavski ca unul dintre cele mai bune în domeniul artei teatrale. Nu că nu aş fi curioasă să „încerc marea cu degetul" şi după alte metode, dar până acum nu am avut această posibilitate.

D. Gh.: *Cine ți-au fost obiectele de adulație în anii studenției – care actrițe le considerai idolul tău? În ce spectacole / roluri le-ai văzut?*

L. Gh.: Sincer vorbind, când s-a înfiripat în mine atracția față de această frumoasă meserie – era în anii '88 – atunci reveniseră de la studii, din Moscova, tânăra și talentata trupă a Teatrului „Luceafărul" – actorii P. Vutcarău, M. Fusu, E. Gaju, V. Delinschi, N. Cozaru, A. Menșicov, T. Saienco, E. Ababii etc., pentru care aveam o admirație aproape religioasă. Am privit toate spectacolele lor: „Așteptându-l pe Godot", „La Veneția e cu totul altfel", „A cincea lebădă", „Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă", „Horia" și toate celelalte și pe fiecare dintre ele le-am vizionat de cel puțin 5 ori. Le ştiam pe dinafară, mergeam la reprezentaţii ca la biserică. Şi nu exagerez – aşa simţeam eu la 15 ani. Îi admiram, îi iubeam, visam să ajung şi eu ca ei. Au fost cele mai frumoase clipe pentru mine.

D. Gh.: *Ai putea să exiști fără profesia de actriță, te-ai putea regăsi în altă profesie sau nu? Ce înseamnă pentru tine această carieră?*

L. Gh.: Peste un an, rotunjesc ce-a de-a 20 aniversare a carierei mele artistice. Cu reuşite şi nereuşite, cu lacrimi şi bucurii, cu roluri mici şi roluri mai mari, dar este exact ceea ce mi-am dorit să fac în viaţă şi nu regret nici o secundă alegerea făcută. Oricât de patetic sau banal ar suna, dar actoria este nu doar profesia mea, dar şi modul meu de viaţă. Nu cred că aş fi făcut altă meserie tot cu atâta dăruire de sine şi dragoste… Credeţi-mă, v-o spun cu toată sinceritatea!

D. Gh.: *Chiar nu ești tentată uneori să faci un „schimb de decor", să pleci undeva, să lucrezi în altă trupă, cu alți actori / regizori, pentru că mulți actori își doresc și chiar recurg la aceste schimbări…*

L. Gh.: Bineînțeles, că aș fi interesată să am ocazia să colaborez și cu alți regizori sau actori, dar nu aș recurge la acest lucru ca o schimbare de decor și anturaj. Mi-ar place să fie invitat sau să vină din propriu interes un regizor, să experimentăm în chei diverse, să discutăm viziuni, concepţii, dar nu aş pleca din teatrul meu. Spun

„teatrul meu”, pentru că aşa simt, aici am „crescut” şi m-am format, împreună cu colegii mei şi sânt legată afectiv de colectiv şi de instituţie.

D. Gh.: *Ești timidă sau îndrăzneață – ai putea, spre exemplu, să ceri un rol anume de la directorul teatrului?*

L. Gh.: Dacă aş putea sau nu să cer un rol de la regizor? Depinde... Totuşi, nu cred că ai nevoie să fii îndrăzneţ, ca s-o faci. Ceea ce te-ar determina, ar fi motivaţia, încrederea în propriile forţe şi siguranţa de sine. Nici nu m-am gândit vreodată, că aş putea să cer un rol sau altul. Asta e din cauza, că am avut mare noroc de un regizor cu intuiţie maximă şi care-şi cunoaşte actorii ca pe cele 5 degete, distribuindu-i întotdeauna exact acolo, unde le este locul. Repet, am avut noroc. Şi de roluri bune am avut noroc. Sper, că aşa şi va rămâne în continuare –norocul va sta cu faţa spre mine!

D. Gh.: *Văd, că ai preferat să rămîi secretoasă, fără a-i sugera directorului și regizorului Sandu Grecu ce rol ai vrea să interpretezi... Atunci, într-adevăr, rămâne totul pe contul norocului, care, ai zis, că nu te-a părăsit niciodată! Atunci, multă baftă!*

Noiembrie 2009





CV Valentin Delinschi

Născut: 10.02.1963

Studii: 1980 – 1985, facultatea actorie, Şcoala Superioară de Teatru *Şciukin*, Moskova, RSFS Rusă; **1985**, Teatrul Academic *E.Vahtangov* din Moscova.

Activitate profesională: 1985 - 1990, Teatrul Republican *Luceafărul;* **1990 - 1991**, Teatrul *Ginta Latină;* **1991 - 1993,** Teatrul dramatic, *Sf. Gheorghe*, România; din **1993** pînă în prezent, actor, Teatrul *Satiricus I.L.Caragiale.*

Spectacologie: *Fileus* în *Hercule* de Fr. Durrenmatt; *Amantul* în *Triunghiul păcatului* de T.Muşatescu; *Lycast* în *Căsătorie cu de-a* sila de J. B. P. de Moliere; *Elevul* în *SRL Moldovanul* de N. Esinencu; *Puiu* în *Ciuleandra* de L. Rebreanu; *Zacharie Moiron* şi *Cleante* în *Moliere* de M. Bulgakov; *Avocatul ex-officio al apărării* în *Jertfe patriotice* după I. L. Caragiale şi V. Alecsandri; *Yeshua***,** *Afronius* în *Maestrul şi Margarita* de M. Bulgakov; *Ofiţerul* în *Carmen* de P. Merimee; *Ionescu* în *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale; *Un catindat de la percepţie* în *D'ale carnavalului* de I. L. Caragiale; *Iuda* în *Ispitirea lui Iuda* de A. Burac; *Un chefliu* în *Salvaţi America!* de D. Crudu; *Serafim* în *Golanii revoluţiei moldave* de C.Cheianu; *Augustin* în *Maimuţa în baie* de I. Nechit; *Prezidentul* în *Dictatorul* de A. Strâmbeanu; *Vilanus* în *Caligula* de J. Toman; *Stas* în *Made in Moldova!* de C. Cheianu.

Turnee internaţionale, festivaluri: 1993 - 2010, Bucureşti, Târgovişte, Iaşi, Constanţa, Oradea, Sf. Gheorghe, Galaţi, Bârlad, Vaslui,

Botoşani, Suceava, Giurgiu, Piatra Neamţ, Câmpulung Moldovenesc, Fălticeni, Moineşti, Comăneşti, România; **1996**, Budapesta, Ungaria; **1996**, Festivalul *„La jeunesse du monde en avant de 21 siecle”,* Stokholm, Suedia; **1996** şi **1997**, Paris, Franţa; Festivalul de Teatru European, Grenoble, Franţa; **1998**, Festivalul Internaţional de Teatru, Bagdad, Babilon, Irak; **2001**, Festivalul Internaţional al Comediei Balcanice, Vidin, Bulgaria; **2001**, Festivalul Teatrului Valah, Giurgiu, România; **2003**, Barcelona, Spania şi Homberg, Germania; **2006**, manifestarea *Zilele Chişinăului la Târgovişte,* Târgovişte, România; **2006**, Atena, Thessaloniki, Grecia; **2009**, Veneţia, Roma, Italia; **2010**, **2010**, Paris, Franţa, Londra, Anglia; 2010; 2010, Titlul *Artist Emerit.*

Dialog cu actorul Teatrului Municipal „Satiricus. I. L. Caragiale” Valentin Delinschi

„Visez la un rol, care încă nu este scris”...

Dina Ghimpu: *Ai apărut prima oară în distribuția spectacolelor Teatrului „Satiricus” prin -92, în rolul Parlamentarului IV din spectacolul „Hercule” de Fr. Durrenmatt. Cum ai ajuns în teatru și care ți-au fost motivațiile, ai visat să devii actor?*

Valentin Delinschi: În anul 1992 veneam la Chișinău de la Teatrul „Andrei Mureșeanu” din orașul Sfântu Gheorghe, România. Teatrul „Satiricus” era un teatru de tineret - cu noi viziuni, cu spectacole axate pe intermedii plastice, o trupă care mi-a plăcut prin talentul și noutatea ei. Scena „Satiricus”-ului era deja a cincea pe care pășeam, ca actor, după Teatrul „E. Vahtangov” din Moscova, Teatrul Republican „Luceafărul”, Teatrul Muzical „Ginta Latină” și cel din Sf. Gheorghe. De la bun început m-am simțit ca la mine acasă, ca într-un teatru care era cu adevărat al meu, cu actori nemaipomeniți și cu Sandu Grecu, care știe să ne mențină permanent într-o condiție fizică și intelectuală bună, așa cum ne știți...

D. Gh.: *În viața fiecărui om există o persoană „formatoare de destin”... Cine dintre pedagogi te-a „creat” ca identitate artistică și cine și-a lăsat cea mai puternică amprentă?*

V. D.: Cel mai mare pedagog, care a depus mult efort ca să înțeleg meseria de actor a fost Anatolie Ivanovici Borisov, conducăto-

rul meu artistic. Mi-a spus încă de la începuturi – eu sunt plastilina din care El va încerca să modeleze ceva.

D. Gh.: *Care dintre rolurile importante, după părerea dumitale, au contribuit la conturarea actualului profil artistic al actorului Delinschi? Ce fel de roluri preferi, ai un gen predilect sau contează anvergura personajului?*

V. D.: Consider, că toate rolurile sunt importante pentru un actor, fie ele mari sau mici... Am încercat roluri de toate genurile, fiind actor într-un teatru, care profesează cu predilecție satira...

D. Gh.: *Totuși, sunt destui actori, care sunt nefericiți că nu au roluri textuale mari și încep să complexeze din cauza asta... Consideri oare, că numai un rol de proporții poate pune în valoare talentul actorului? Exemplifică, te rog, afirmativ sau negativ.*

V. D.: Nu cred că este așa. Un personaj, chiar fără cuvinte, poate deveni cel mai frumos rol într-un spectacol. Nu diareea verbală a chipului contează, ci veridicitatea cu care joacă actorul, plinul lui sufletesc și adecvarea la mijloacele de expresie a spectacolului. Nu exemplific doar pentru a nu supăra pe cineva...

D. Gh.: *Până la momentul actual ai lucrat doar cu un singur regizor, cu dl Alexandru Grecu, „tehnologia” de lucru și maniera căruia i-o cunoști în detaliu, î-i cunoști cerințele și potențialul. N-ai avea, oare, curiozitatea să lucrezi cu alți regizori de la noi sau de peste hotare, pentru a-ți verifica propriul potențial artistic și intelectual, să descoperi noi maniere și stilistici de abordare regizorală?*

V. D.: De fapt, am lucrat cu mai mulți regizori, începînd cu spectacolele de diplomă. Fiecare director de scenă avea viziunea sa și de la fiecare am luat cât am putut de mult. Totuși, baza a fost școala rusă de teatru, care este nemaipomenită.

D. Gh.: *Vrem sau nu vrem, majoritatea actorilor au, totuși, anumite limite artistice, ceea ce în limbaj teoretic se numește „emploi” și doar foarte puține personalități pot fi numite „actori universali”, fiindu-le pe potrivă absolut orice fel de material / gen. În ce fel de roluri te simți mai bine și le consideri „ale tale” – de caracter, de comedie, eroice, etc.*

V. D.: Cred, că cele mai aproape de sufletul meu sunt rolurile dramatice, în ele simțindu-mă pe deplin „confortabil”...

D. Gh.: *Posezi talente multilaterale – ai voce, cânți la chitară, am înțeles că scrii versuri, faci și dramaturgie – lucruri, care îți ajută în domeniul pe care l-ai ales. Cum te-ai simțit în muzicalul „Ciuleandra” după L. Rebreanu, unde ai avut rolul central, Puiu Faranga, și trebuia nu doar să fii convingător în trăirile interioare și psihologia chipului, ci să și interpretezi partitura muzicală, scrisă de compozitorul Marian Stârcea. Mai există și alt pericol, cel al deraierii într-un anume melodramatism în cazul, în care se forța / exagera un element sau altul...*

V. D.: Un actor trebuie să se manifeste prin intermediul tuturor genurilor artistice, pentru a se împlini plenar. Am început să cânt de mic, să joc teatru din școală, să scriu versuri din anii de studenție, să scriu scenarii cu vreo 15 ani în urmă. Scriu texte pentru cântăreți – atât copii, cât și vedete. Puiu Faranga din „Ciuleandra” îl joc deja al 15-lea an și rămâne a fi cel mai preferat rol al meu, din toate câte le-am jucat.

D. Gh.: *La ce rol visează actorul Delinschi? Cum l-ai conceptualiza?*

V. D.: Visez la un rol, care încă nu este scris – adică, un rol, pe care să nu-l fi jucat nimeni; poate există doar în monologurile mele interioare, poate îl voi scrie chiar eu?...

D. Gh.: *Foarte interesant, vom aștepta să vedem despre ce e vorba... La ce proiecte lucrezi momentan, fie că e vorba de actorie, poezie sau dramaturgie?*

V. D.: Scriu multe versuri, scriu scenete umoristice, visez la un program TV distractiv.

D. Gh.: *Suntem în unison – și eu aștept o emisiune de umor conceptual, inteligent, de calitate... Ai intenția să-i propui regizorului Grecu un text scris de dumneata, mai ales că dl director este deschis, ca nimeni altul, către dramaturgia contemporană?*

V. D.: De când sunt la „Satiricus", am scris zeci de texte, parodii muzicale etc. Mai des scriu pentru omagiați (colegi), străduindu-mă să-i fac să se amuze sau să plângă ușor. Dar visez ca la „Satiricus", cel puțin o dată pe an, să montăm câte un program de divertisment. Cred că spectatorii ar da năvală, încât să rupă ușile teatrului...

D. Gh.: *Deocamdată și la spectacolele serioase, din cîte știu, nu duceți lipsă de spectatori... Dar, îți doresc dumitale, dar și celorlalți colegi de teatru, să aveți enshlague-uri la toate genurile dramatice! Succes și multe, multe roluri – mari și mici!*

Ianuarie 2010



Elena **OLEINIC**
Artistă Emerită

CV Elena Oleinic

Născută: 10.12.1970

Studii: 1988 – 1992, *Institutul de Stat al Artelor*, Chişinău, Republica Moldova;

Activitate: 1991, actriţă, Teatrul Satiricus; din **2003**, actriţă, Teatrul Municipal *Satiricus Ion Luca Caragiale.*

Spectacologie: *Maria Stuart* şi *Julieta* în *Ce e viaţa omului* de A. Arkanov; *Păpuşa* în *Păcală şi Tândală*; *Şobolanul* în *Moţoc* de Gr. Ureche, C. Negruzzi şi V. Alecsandri; *Deanira* în *Hercule* de Fr. Durrenmatt; *Safta* în *Unde mergem, domnilor* de I. L. Caragiale şi V. Alecsandri; *Nini* şi *Vilegiaturista* în *Triunghiul păcatului* de T. Muşatescu; *Toinette* în *Moliere* de M. Bulgakov; *Femeea* în *Beethoven cântă din pistol* de M. M. Ionescu; *Premiere Egyptienne* în *Căsătorie cu de-a sila* de J. B. P. de Moliere; *Matilda* în *Ciuleandra* de L. Rebreanu; *Nuf-Nuf* în *Doi purceluşi* de I. Popescu; *Soţia* în *Care-s sălbaticii?* de Iu. Filip; *Ea* în *SRL Moldoveanul* de N. Esinencu; *Andromeda* în *Metamorfozele* de Ovidiu; *Psihiatrul* în *Maestrul şi Margareta* de M. Bulgakov; *Doroteea* în *Carmen* de P. Merimee; *Coana Efimiţa* în *Jertfe patriotice* de I. L. Caragiale; *Didina Mazu* în *D"ale carnavalului* de I. L. Caragiale; *Elvira* în *Salvaţi America* de D. Crudu; *Soţia lui Curley* în *Oameni şi şoareci* de Jh. Steinbeck; *Ioana, soţia lui Ioan* în *Dictatorul* de A. Strâmbeanu; *Enneea* în *Caligula* de Y. Toman; *Medicul* în *Made in Moldova!* de C. Cheianu ş.a.

Premii: 2010, Titlul *Artistă Emerită*.

Turnee: 1996 – 2010, Franţa, Anglia, Italia, România, Grecia, Spania, Germania, Bulgaria, Ucraina, Irak, Franţa, Ungaria, Suedia.

Dialog cu actrița
Teatrului Municipal „Satiricus. I. L. Caragiale”
Elena Oleinic

„Sunt o visătoare...”

Dina Ghimpu: *Te-am admirat într-o mulţime de roluri pronunţate de caracter ale Teatrului „Satiricus” - Efimiţa şi Safta din „Unde mergem, domnilor”, Psihiatrul din „Maestrul şi Margarita”, Coana Efimiţa din „Jertfe patriotice”, Didina Mazu din „D”ale carnavalului”, Ea din „SRL Moldoveanul”, Chelneriţa din „Golanii revoluţiei moldave” şi altele. Cred, că ai visat dintotdeauna să devii actriţă, n-a fost ceva accidental acest lucru, nu?*

Elena Oleinic: Dacă am visat să fiu actriță?... De fapt, sunt o visătoare. Recitam și eu poezii, urcată pe taburet, cum o fac toți copiii, de altfel, numai că ale mele erau mai lungi, spre bucuria și minunea tuturor rudelor. Am crescut printre cărți, căci buna mea măicuță a lucrat bibliotecară în sat timp de 39 de ani. Și până azi cel mai plăcut miros al copilăriei mele e cel de tipar proaspăt. La școală înscenam povești, cântam și dansam, scriam scenarii de TVC și, de fapt, veneam la școală numai pentru a face „repetiții”, cu toate că eram o elevă eminentă, am și o medalie la absolvire. Într-a zecea, când toată lumea se determinase cu facultatea, eu nu știam încotro s-o apuc... Nu știam, că ceea ce gemea în mine, ce mă făcea să plâng în fața oglinzii sau să aștern pe foaie gânduri, numite versuri, era, bănuiesc, un germene artistic. Tot mama a fost cea, care m-a luat de mână și m-a adus la concursul „Se caută

o stea”. După multe tururi și peripeții, m-am văzut înscrisă la Institutul de Arte, facultatea teatrală.

D. Gh.: *Profesia de actriţă este una extrem de solicitantă – îţi cere felurite jertfe - morale, spirituale, fizice. Unde găseşti forţele necesare pentru a-ţi reîncărca bateriile, de unde îţi vine inspiraţia, cum îţi găseşti personajele – la masa de repetiţie sau le „extragi” de oriunde – din stradă, din troleibus, de la un supermarket, de la o frizerie etc.*

E. O.: Să știți, că bateriile într-adevăr trebuiesc încărcate periodic, de la rol la rol, de la spectacol la spectacol și de la repetiție la repetiție. Întotdeauna am știut a învăța de la oameni de diferite profesii. Îmi place să stau de vorbă cu bătrânii și oamenii de la țară, ascultând nescrisa lor înțelepciune, îmi plac oamenii deștepți și talentați (și ei sunt mulți) și, de fapt, iubesc oamenii. Am în teatru atâtea și atâtea surse de inspirație, admirație și învățătură. Nu-mi rămâne decât să absorb, ca un burete, tot de ce am nevoie.

D. Gh.: *Sânt roluri, care ţi se supun mai uşor şi sânt unele, care îţi opun rezistenţă… Care dintre rolurile jucate ţi-a fost cel mai greu să-l realizezi şi din ce cauză? Prin ce metode l-ai făcut să se supună, până la urmă?*

E. O.: Nici unul n-a fost ușor... Fiecare rol are o istorie aparte în cartea, ce se numește „viața mea”. În unele cazuri m-a ajutat fizicul – spre exemplu, în „Dictatorul”, în alte cazuri, cum a fost în „Jertfe patriotice” , m-a determinat partenerul M. Curagău; în „D-ale carnavalului” regizorul e cel care m-a ajutat, iar în „SRL Moldovanul” însăși viața. În spectacolul „Carmen” m-am chinuit mai mult cu rolul vrăjitoarei Doroteea. Spectacolul era construit plastic - minimum de text și maximum de expresie. Doroteea „vrăjea” într-un colț al scenei, citind versuri de Garsia Lorca în spaniolă. Urmăream

scenele din culise și dădeam sec replicile cînd îmi venea rîndul. Pînă la urmă am intuit atmosfera, ce trebuie creată în scena dată, am intuit, cînd trebuia să tac, să șoptesc sau să vorbesc tare. A ieșit armonios și bine.

D. Gh.: *Cum îţi construieşti relaţiile cu partenerii şi pe care dintre colegi îi consideri cei mai buni parteneri? Pentru că, trebuie să recunoaştem, există în mediul artistic o anume rivalitate; sau n-ai sesizat-o personal?*

E. O.: Eu nu am concurență. Eu sunt „unicum” în teatru, pentru că mă văd din orice colț al scenei, datorită exteriorului, bineînțeles. Iar dacă-i să vorbesc serios, atunci pentru mine relațiile cu partenerii înseamnă și relațiile omenești. Ce semeni, aceea culegi. Încerc a semăna respect, bunătate, compătimire și înțelegere, căci și eu am mare nevoie de aceste atitudini. Nu-mi creez idoli, dar nici dușmani. Și-apoi, toată lumea știe deja, că la „Satiricus” atmosfera în colectiv e deosebită. Suntem o familie. Trupa e una din cele mai stabile, majoritatea fiind de la fondarea teatrului, ne cunoaștem atât de bine, știm a ocoli indispoziția fiecăruia și a-i respecta personalitatea. Sandu Grecu știe foarte bine să mențină o trupă, distribuind roluri așa, încât să fie toți împăcați.

D. Gh.: *Cum este regizorul Sandu Grecu în lucru, de la începutul procesului şi până la finalizarea spectacolului – dictator, filozof, indulgent, dur sau de toate câte puţin? Este, în general, regizorul, care poate accepta şi unele propuneri din partea voastră ca actori sau nu este maleabil în acest sens?*

E. O.: Sandu Grecu e „motorașul”, ce garantează lucrul întregului teatru. E un vulcan de energie și emoții. La repetiții, fiind o persoană complexă, e variat și imprevizibil. Dacă într-un moment nu-ți este ceva clar și vezi că nu se grăbește să-ți explice, atunci

trebuie să ai „puțintică răbdare” și să-l lași în pace, ca mai apoi să înțelegi și să vezi rezultatul ce „împușcă”, vorba lui. Bineînțeles, că acceptă propuneri, dacă reușești să-l convingi, că ai dreptate. Spectacolul e un proces de creație, după cum știm, și la acest proces participă, indiscutabil, o echipă. Fiecare aduce în scenă partea lui de puzzle, iar regizorul le unește, căci numai el cunoaște desenul final.

D. Gh.: *Pe parcursul anilor ai jucat în spectacole, dirijate de bagheta directorului de scenă, Sandu Grecu. Ţi-ai dori să lucrezi şi cu alţi regizori, pentru a vedea diferenţa în maniera de lucru, de abordare a materialului, nivelului de conceptualizare a textului, căci este şi asta o experienţă importantă în cariera unui actor…*

E. O.: Dar am lucrat cu mai mulți regizori... La „Licurici”, fiind studentă, la „Satiricus”, la fel, am colaborat și cu alți regizori. Important e alta - atâta timp, cât se montează spectacole bune, ce se mențin în repertoriu ani și ani, atâta timp, cât mai avem „ce” spune lumii împreună, mă simt destul de bine. E ca într-o căsnicie bună, unde nu e cazul să schimbi ceva, dacă funcționează bine.

D. Gh.: *Reieșind din rolurile pe care le joci, ești tipul de actriță docilă sau una rebelă, care nu ia pe bune toate sugestiile regizorului și preferă să-și caute propriul „drum” spre descoperirea personajului?*

E. O.: Am „cărărușa” mea proprie, ce duce spre „drumul” comun, propus de regizor. Personajul îl creez eu, dar spectacolul îl montează regizorul. E important să joci în cheia spectacolului, în genul dat, în atmosfera propusă și, „cântând” în unison cu ceilalți, să-ți găsești minutele tale de „solo”.

D. Gh.: *Ai vre-o sugestie repertorială personală pentru directorul şi regizorul Grecu?*

E. O.: Scumpul și dragul meu regizor, Sandu Grecu!!! Îți scrie o biată și flămândă actriță... Potolește-mi foamea veșnică și montează încă vre-o 118 spectacole - doar cu mine în rolul central! Cu respect, Elena Oleinic!

D. Gh.: *Întrebarea asta am adresat-o, în mod special, tuturor actorilor satiriciști! Sper ca, mai ales regizorul Grecu, să-ți audă strigătul de implorare și să-ți propună rolul visat! Succes!*

Noiembrie 2009



CV Vitalie Țapu

Născut: 11.06.1972

Studii: Institutul de Arte *G. Muzicescu,* Chisinau, catedra regie şi măiestria actorului.

Activitate: din **1994 - 2010**, actor, Teatrul *Satiricus I. L. Caragiale;*

Spectacologie: *Parlamentarul* în *Hercule* de Fr. Durrenmatt; *Lycast* și *Geronimo* în *Căsătorie cu de-a sila* de J. B. P. De Moliere; *Browning* în *Triunghiul păcatului* după T. Mușatescu; *Tîlharul II* în *Păcală și Tândală; Băiatul din cafenea* în *Ciuleandra* de L. Rebreanu; *Mitică* în *Care-s sălbaticii*? de Iu. Filip; *Bărbatul înfuriat* în *SRL Moldovanul* de N. Esinencu; *Jean-Jacques Bouton* în *Moliere* de M. Bulgakov; *Agentul* în *Jertfe patriotice* de I. L. Caragiale și V. Alecsandri; *Pilat din Pont* în *Maestrul și Margarita* de M. Bulgakov; *Artistul* în *Metamorfozele* de Ovidiu; *Cameleonul* în *Carmen* de P. Merimee; *Cetățeanul turmentat* în *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale; *Iordache* în *D-ale carnavalului* de I. L. Caragiale; *Ion* în *Năpasta* de I. L. Caragiale; *Necunoscutul* în *Ispitirea lui Iuda* de A. Burac; *Un chefliu* în *Salvați America!* de D. Crudu; *Cătălin* în *Minte-mă, minte-mă...* de N. Negru; *Caligula* în *Caligula* de J. Toman; *Andrei* în *Made in Moldova!* de C. Cheianu.

Turnee internaționale, festivaluri: 1993 - 2010, București, Târgoviște, Iași, Constanța, Oradea, Sf. Gheorghe, Galați, Bârlad, Vaslui, Botoșani, Suceava, Giurgiu, Piatra Neamț, Câmpulung Moldovenesc, Fălticeni, Moinești, Comănești, România; **1996**, Budapesta, Ungaria; **1996**, Festivalul *„La jeunesse du monde*

en avant de 21 siecle", Stokholm, Suedia; **1996** și **1997**, Paris, Franța; Festivalul de Teatru European, Grenoble, Franța; **1998**, Festivalul Internațional de Teatru, Bagdad, Babilon, Irak; **2001**, Festivalul Internațional al Comediei Balcanice, Vidin, Bulgaria; **2001**, Festivalul Teatrului Valah, Giurgiu, România; **2003**, Barcelona, Spania și Homberg, Germania; **2006**, manifestarea *Zilele Chișinăului la Târgoviște,* Târgoviște, România;**2006**,Atena, Thessaloniki, Grecia; **2009**, Veneția, Roma, Italia;

Premii: 2002, Premiul municipal pentru tineret, rolul *Artistul* în *Metamorfozele* de Ovidiu; **2010**, Titlul *Artist Emerit*.

Dialog cu actorul Teatrului Municipal „Satiricus. I. L. Caragiale" Vitalie Țapu

„Un actor profesionist concepe orice rol nou ca pe cel mai mare din viața sa"

Dina Ghimpu: *Cum ai fost primit de trupa Teatrului „Satiricus", căci ai venit un pic mai târziu decât ceilalți? Pe parcurs, ai simțit umărul colegilor, te-au ajutat să te încadrezi și să faci față cerințelor artistice? Prin ce s-a manifestat acest ajutor, dacă a fost?*

Vitalie Țapu: Nu vreau să pară banal răspunsul, dar am fost primit foarte bine. Pot spune chiar, că eram așteptat. Mai ales, că aveam câțiva colegi de facultate, care erau angajați de la fondare. Eu cunoșteam toată trupa și mulți mă cunoșteau pe mine (locuiam în același cămin al Institutului de Arte). Imediat ce am pășit pe scenă, s-a simțit sprijinul colegilor. Mihai Curagău, din mers, reușea să-ți dea un sfat sau să-ți spună un „bravo, ține-o așa mai departe".

D. Gh.: *Primul dumitale rol a fost, pare-se, Jean-Jacques Bouton din „Moliere" de Bulgakov. Următoarele au fost în spectacolele „Căsătorie cu de-a sila" de Moliere și „Ciuleandra" de Rebreanu, ca să ajungi în 2000 să joci un rol important în „Metamorfozele" de Ovidiu – Artistul – rol exclusiv de expresie plastică. Chiar dacă ai facultatea respectivă a Institutului de Arte, unde se lucrează la expresia corporală, știm ce atenție se acordă acestei discipline... Nu ai fost timorat de responsabilitatea acestui rol, de sarcinile extrem de complicate*

chiar și pentru o persoană, care a absolvit coregrafia? Cum s-a lucrat și cum de ai reușit, până la urmă, să nu te deosebești aproape cu nimic de interpretul inițial al rolului, Dumitru Tanmoșan? Nu te-ai temut de concurență și de comparație cu el?

V. Ț.: Anul 2000 a fost cu multe emoții, multă muncă, nervi, căutări. A fost, pot spune, anul decisiv. Am ajuns la o treaptă avansată în teatru. Am realizat un rol, ce mi-a marcat cariera de actor, cu acest rol am demonstrat, că știu și pot juca teatru. Desigur, m-am apropiat cu mare frică și prudență, însă am fost încurajat permanent de regizorul Sandu Grecu. El era acel, care-mi spunea: „tu poți, o să reușești, numai tu, eu niciodată nu greșesc, trebuie numai să muncești!" În rolul meu din „Metamorfoze" accentul s-a pus mai mult pe dramatic, decât pe plastică, evident, păstrând în limitele cerute expresia corporală. Aș juca cu mare plăcere și acum acest spectacol, nu știu numai dacă aș rezista, căci necesită enorme forțe fizice. „Metamorfozele" este unicul spectacol, de care-mi este dor mereu.

D. Gh.: *Cum vă explica maestrul Tanmoșan, care a conceput proiectul, ce vrea de la voi, în ce constă tema și mesajul spectacolului; căci, era pe atunci un proiect de inovație în spațiul nostru și nici acum nu mai sunt realizate asemenea spectacole de alți coregrafi…*

V. Ț.: Repetițiile cu dl Tanmoșan erau ceva aparte. A fost o adevărată școală, ceva irepetabil. Important este, că dumnealui tot timpul pornea de la actor, aducându-l treptat la rezultatul dorit. Este și metoda de lucru a domnului Grecu.

D. Gh.: *Mai apoi l-ai jucat pe Pilat, dictatorul din „Maestrul și Margarita" (recent mai ai un dictator în palmares – Caligula); următorul rol de expresie plastică este Toreadorul din „Carmen" – bărbatul puternic, seducător, care nu se teme de rivalitate. Cum e să joci*

roluri de asemenea semnificație, rolul unor bărbați puternici, duri? Poate ești și în viață asemenea eroilor tăi?

V. Ț.: Pilat, Caligula – dictatori, bărbați puternici... Dacă

extrapolăm, de multe ori astfel de „putere" și „bărbăție" vine mai mult din frică și neputință. Cu privire la bărbăția adevărată, acest rol este, mai curând, Toreadorul. Bineînțeles, nu-i ușor, ba chiar e complicat de-a binelea, să joci un astfel de personaj. Cred că am ceva în comun cu fiecare dintre ei. Pentru că ei, oricum, sunt creația mea, fac parte din mine și, probabil, la rândul lor, ei își lasă amprenta asupra personalității mele. Or noi creștem, trăim, îmbătrânim, odată cu personajele noastre.

D. Gh.: *Au urmat roluri diverse – mai mari și mai mici… După roluri mari, nu ți se pare lipsit de interes să joci unele mai minore ca spațiu artistic? Ori Sandu v-a obișnuit cu asemenea turnuri neașteptate și nu este o problemă să depășiți asemenea situații? Știu că sunt unii actori, care s-au obișnuit să fie vedete și le este ofensator să accepte, la un moment dat, roluri mai mici (asta în pofida dictonului „nu sunt roluri mici, sunt actori mici")…*

V. Ț.: „Nu sunt roluri mici, sunt actori mici". Roluri mari pot crea și actorii mici… de statură. Vreau să fiu înțeles corect, fără a arunca pietre prin alte grădini. Întotdeauna m-am apropiat cu toată seriozitatea și responsabilitatea de fiecare rol. Un actor cu adevărat profesionist concepe orice rol nou, ca pe cel mai mare din viața sa. Ar fi o naivitate, ba chiar o prostie să visezi toată viața roluri de Hamlet sau Regele Leare...

D. Gh.: *Nu-ți cunosc starea familială, dar, dacă ai avea copii, ai prefera ca ei să aleagă cariera de artist? Care ar fi motivația într-un caz și-n altul?*

V. Ț.: Am două fetițe minunate: Maria-Magdalena și Ana-Ilinca. Una deja a făcut prima alegere în viața sa, dorind să studieze pianul. Dar nu se știe care îi vor fi sorții de izbândă, de aceea nu insist. Eu nu am fost influențat de nimeni și voi încerca să las și copiilor mei libertatea alegerii. Mai ales, că în adâncul sufletului meu se dă până azi o luptă între „da" și „nu": am ales, oare, corect? Posibil, că ar fi mai bine, ca ea să îmbrățișeze vre-o altă profesie...

D. Gh.: *Dacă sunt și unele avantaje ale profesiei de actor, care ar fi acelea? Dacă ar fi să te întorci cu ani în urmă, ai alege aceeași profesie sau nu?*

V. Ț.: Actoria, ca oricare altă profesie, își are avantajele și dezavantajele ei. Nu vreau să le enumăr sau să le menționez – sunt prea multe. Doar atât: este o profesie dură, care are nevoie de implicare totală, este ca o femeie capricioasă și alintată: cere mult și oferă puțin! Aș alege!...

D. Gh.: *La vârsta artistică pe care o ai, ai vre-un rol pe care ai dori să-l obții de la directorul Sandu Grecu?*

V. Ț.: Nu am nici un rol, la care să visez ca un nebun. Decât să râvnești toată viața un rol mare și să le joci prost pe cele mici, care ți se oferă, mai bine joacă cu har ceea, ce ți s-a dat. Și fă așa, ca fiecare rol să fie unul de vis. Astea fiind spuse, le urez succes tuturora. Mie în primul rând!

D. Gh.: *Îți urez și eu mult succes! Mai ales, ca spectator, sînt martoră vie a implicării sufletești majore, cu care tratezi fiecare rol din spectacolele Teatrului „Satiricus"!*

Decembrie 2009



Igor **MITREANU**
Artist Emerit

CV Igor Mitreanu

Născut: 09.11.1974

Studii: 1983 – 1985, Şcoala de iluminare culturală *Elena Sârbu*, Soroca, facultatea regie. **1988 – 1993**, Institutul de Arte, Republica Moldova, facultatea actor teatru de păpuşi.

Activitatea profesională: din **1990**, actor, Teatrul Municipal *Satiricus;* din **2003**, Teatrul Municipal *Satiricus Ion Luca Caragiale.*

Spectacologie: *Einstein* şi *Shakespeare* în *Ce e viata omului?* de A. Arkanov; *Alcidas* în *Căsătorie cu de-a sila* de J.B.P.Moliere; *Soţul ziarist* în *Triunghiul păcatului* de T. Muşatescu; *Fileus* şi *Parlamentarul IV* în *Hercule* de Fr. Durrenmatt; *Luca*, *Stroici* şi *Şarpe* în *Moţoc* după Gr.Ureche, B.P.Hasdeu, C.Negruzzi, V.Alecsandri; *Tipul* în *SRL Moldovanul* de N. Esinencu; *Dirijorul* în *Ciuleandra* de L. Rebreanu; *Marchizul D'Orsigni* în *Moliere* de M. Bulgakov; *Lae Popescu* în *Jertfe patriotice* de I. L. Caragiale, V. Alecsandri; *Beghemot* în *Maestru si Margarita* de M. Bulgakov; *José* în *Carmen* de P. Merimee; *Brînzovenescu* în *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale; *Sergent de noapte* în *D'ale carnavalului* de I. L. Caragiale; *Dragomir* în *Năpasta* de I. L. Caragiale; *Al doilea chelner* în *Salvaţi America!* de D. Crudu; *Nae Ipingescu* în *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragial; *Vlad Sergentu* în *Golanii revoluţiei moldave* de C. Cheianu; *Lucius* în *Caligula* de Y. Toman; *Necunoscutul* în *Made in Moldova!* de C. Cheianu.

Filmologie: *Un meşter* în *Meşterul Manole,* regizor I. Popescu; *Nebunul satului* în *Prostia omenească,* regizor I. Popescu;

Un cetăţean turmentat în *Văleu, văleu, nu turna,* regizor Gh. Urschi; *Taxatorul* în *Poloboc,* regizor T. Tătaru; *Un drac* în *Dănilă Prepeleac,* regizor T. Tătaru; *Chelnerul* în *Găoacea,* regizor E. Loteanu; *Ziaristul* în *Încotro fugi, maestre;* regizor C. Munteanu; *Deputat al sovetului suprem* în *Zaiaţ nad bezdnoi,* regizor T. Cheose.

Turnee internaţionale:

1993 - 2010, Bucureşti, Târgovişte, Iaşi, Constanţa, Oradea, Sf. Gheorghe, Galaţi, Bârlad, Vaslui, Botoşani, Suceava, Giurgiu, Piatra Neamţ, Câmpulung Moldovenesc, Fălticeni, Moineşti, Comăneşti, România; **1996**, Budapesta, Ungaria; **1996**, Festivalul *„La jeunesse du monde en avant de 21 siecle”,* Stokholm, Suedia; **1996** şi **1997**, Paris, Franţa; Festivalul de Teatru European, Grenoble, Franţa; **1998**, Festivalul Internaţional de Teatru, Bagdad, Babilon, Irak; **2001**, Festivalul Internaţional al Comediei Balcanice, Vidin, Bulgaria; **2001**, Festivalul Teatrului Valah, Giurgiu, România; **2003**, Barcelona, Spania şi Homberg, Germania; **2006**, manifestarea*Zilele Chişinăului la Târgovişte,* Târgovişte, România; **2006**, Atena, Thessaloniki, Grecia; **2009**, Veneţia, Roma, Italia; **2010**, Paris, Franţa, Londra, Anglia; **2010**, Titlul *Artist Emerit*.

Dialog cu actorul Teatrului Municipal „Satiricus I. L. Caragiale” Igor Mitreanu

Mie îmi place riscul și tot ce e legat de el...

Dina Ghimpu: *Ai absolvit Colegiul de Arte din Soroca. Ce specializare ai obținut și ce intenționai, de fapt, să devii în urma studiilor? Care ți-au fost căile spre Teatrul „Satiricus”?*

Igor Mitreanu: După absolvirea Colegiului de Arte, specialitatea regizor al colectivelor teatrale de amatori, am lucrat un timp la Casa de Cultură din Glodeni. Însă visul meu cel mare a fost să devin actor profesionist. Acest vis mi l-au inspirat îndeosebi turneele teatrului dramatic „Vasile Alecsandri” din Bălți, cu faimoșii săi actori: Iulian Codău, Mihai Volontir, Mihai Ciobanu, Călin Măneață, Vasile Tăbârță, Emil Dodiță. Ulterior, Dodiță mi-a fost, pot zice, și îndrumător, și învățător. Anume domnia sa m-a îndreptat spre scena profesionistă. Dumnezeu să-l odihnească în pace! El a fost cel, care m-a învățat abecedarul artei actoricești! În anul 1988 am făcut cunoștință cu actorii Teatrului Poetic, condus de Andrei Vartic. Colaboram la Teatrul de Miniaturi cu Sandu Grecu, pe atunci actor în Teatrul lui Vartic, cu Ion Popescu, Simion Luca, Boris Bechet ș. a. Și aici am făcut școală bună. Tot în 1988 am fost înmatriculat la Institutul de Arte, facultatea actor păpușar, sub conducerea maestrului Titus Jucov. Am avut parte și de alți buni profesori: Victor Ștefaniuc, Anatol Rusu ș. a. Anii treceau, iar visul de a ajunge pe scena unui teatru profesionist mă măcina. Așteptam cu nerăbdare deschiderea Teatrului „Satiricus”...

D. Gh.: *Consideri că studiile în ale actoriei sunt absolut necesare, pentru a cunoaște abecedarul artei teatrale sau sunt actori hăruiți de la natură, care se creează pe sine înșiși, acumulând pe parcurs experiență?*

I. M.: Devenind actor pe scena profesionistă, am înțeles că marea școală actoricească abia începe. Cu alte cuvinte, tot ce am studiat până acolo a fost doar abecedarul, dreptul de a poseda un document, care îți permite să pășești în scenă. Mă întrebați de actori înzestrați cu har de la Dumnezeu și fără studii? Da, am cunoscut și chiar am lucrat alături de o mare actriță fără școală, dar cu un talent și un potențial nesecat: artista poporului Paulina Potângă!

D. Gh.: *Ești în teatru chiar de la începuturi, iar începutul este întotdeauna cel mai greu… De unde acest entuziasm și încredere, că veți reuși să faceți un teatru nou, ce anume sau cine v-a insuflat această încredere, să treceți peste toate obstacolele?…*

I. M.: Știam de la Sandu Grecu, că după terminarea stagiului de regie la Moscova, urmează să formeze o trupă și să deschidă un teatru nou – „Satiricus". Un teatru, cu o viziune modernă, unde va combina mai multe genuri, coregrafie, vocal, plastică, acrobatică, etc. Un proiect riscant pe atunci. Iar mie îmi place riscul și tot ce e legat de el. Am trecut concursul și am devenit membru al acestui colectiv!

D. Gh.: *Întotdeauna m-a mirat perseverența cu care ați lucrat într-un mediu total ostil pe acea vreme, căci se știe atitudinea față de voi pe parcursul unei perioade destul de îndelungate… Poate tocmai această condescendență a multora v-a unit și v-a făcut să deveniți un tot întreg sau mai aveți și alte secrete?…*

I. M.: Răspunsul se conține, parțial, în întrebare. Cât privește secretele, n-aș vrea să le divulg chiar pe toate…

D. Gh.: *Ți s-au distribuit pe parcurs roluri bune, unele dintre ele chiar importante – Nae Ipingescu din „O noapte furtunoasă", Dragomir din „Năpasta", Jose din „Carmen". N-ai avut emoții mai mari decât de obicei în legătură cu responsabilitatea creării unui rol de anvergură? Cum ai lucrat la ele și cât de greu ți-a fost să escaladezi forța de rezistență a materialului?*

I. M.: Pe parcursul anilor am fost angajat aproape în toate spectacolele montate și într-adevăr am avut roluri mari. Fiecare rol a însemnat o muncă asiduă. E greu, foarte greu să „amăgești" spectatorul cu artificii goale. Pentru că și el e citit, cunoaște dramaturgia și poate a văzut mai multe montări ale unei piese, să zicem, „Năpasta". Dar dacă și după spectacolul nostru ele iese zguduit, cu lacrimi în ochi, atunci ești satisfăcut și tu că ai izbutit să faci un rol bun.

D. Gh.: *Ce înseamnă pentru dumneata, ca histrion, să ai simțul genului, căci sunt actori care, cu cât mai tare vor să fie serioși, dramatici sau tragici într-un rol, cu atât mai tare stârnesc râsul în sală?…*

I. M.: Principiul de bază în actorie e să crezi până în măduvă, să treci prin sentiment, dar în nici un caz să nu te maimuțărești, nici în comedie, nici în dramă. Imediat devii fals, caraghios și mărunt. Actorii trăiesc cu sufletul !!!

D. Gh.: *În viața de toate zilele ești optimist, vorbăreț, „băncos" sau mai retras, mai meditativ? Care roluri, în acest context, le preferi – pe cele de comedie sau de dramă?*

I. M.: Viața de toate zilele te face să fii optimist. Uneori sunt vorbăreț, povestesc cu plăcere întâmplări și bancuri, alteori sunt retras, meditativ, depinde de situație. Ce roluri prefer? De toate genurile... Pentru că fiecare gen are farmecul său. E prost actorul, ce alege roluri. Slăvit e cel, ce le creează.

D. Gh.: *O întrebare de serviciu și o provocare pentru toți actorii satiriscieni: ce rol ai vrea să-ți propună Sandu Grecu în stagiunea următoare?*

I. M.: Ce rol aș dori să-mi propună directorul nostru? Hm... Nu m-am gândit la asta, dar, cu siguranță, indiferent de rol – mare, mic, tragic, comic, istoric sau contemporan – aș vrea să pot face, cum zicem noi, actorii, „o bomboană de rol”.

D. Gh.: *Chiar dacă nu ai vrut să ne destăinui visul cel mare, îți doresc din suflet să se realizeze! Succes și sănătate!*

Aprilie 2010



CV Nina Toderico

Născută: 09.11.1974

Studii: Universitatea de Stat a Artelor, catedra actor teatru şi film

Activitate profesională: din **1998**, actriţă, Teatrul *Satiricus Ion Luca Caragiale.*

Spectacologie: *Orăşeanca* în *Căsătorie cu de-a sila* de J. B. P. Moliere; *Săteanca* în *Care-s sălbaticii?* de Iu. Filip; *Doamna X* în *SRL Moldovanul* de N. Esinencu; *Dorina* în *Moliere* de M. Bulgakov; *Femeia Caliopă* în *Jertfe patriotice* de I. L. Caragiale, Vasile Alecsandri; *Ghela, Caracatiţa roşie* în *Maestrul si Margarita* de M. Bulgakov; *Io* în *Metamorfozele* de Ovidiu; *Roşu* în *Carmen* de P. Merimee; *O mască* în *D'ale carnavalului* de I. L. Caragiale; *Femeia* în *Ispitirea lui Iuda* de A. Burac; *Soţia lui Curley* în *Oameni şi şoareci* de J. Steinbeck; *Secretara* în *Salvaţi America!* de D. Crudu; *Sanda* în *Golanii revoluţiei moldave* de C. Cheianu; *Lavinia* în *Maimuţa în baie* de I. Nechit; *Virginica, doctorandă* în *Dictatorul* de A. Strâmbeanu; *Volumnia* în *Caligula* de Y. Toman; *Cristina Şaptefraţi* în *Made in Moldova!* de C. Cheianu.

Turnee, festivaluri: 1993 - 2010, Bucureşti,Târgovişte, Iaşi, Constanţa, Oradea, Sf. Gheorghe, Galaţi, Bârlad, Vaslui, Botoşani, Suceava, Giurgiu, Piatra Neamţ, Câmpulung Moldovenesc, Fălticeni, Moineşti, Comăneşti, România; **1996**, Budapesta, Ungaria; **1996**, Festivalul *„La jeunesse du monde en avant de 21 siecle”,* Stokholm, Suedia; **1996** şi **1997**, Paris, Franţa; Festivalul de Teatru European, Grenoble, Franţa; **1998**,

Festivalul Internaţional de Teatru, Bagdad, Babilon, Irak; **2001**, Festivalul Internaţional al Comediei Balcanice, Vidin, Bulgaria; **2001**, Festivalul Teatrului Valah, Giurgiu, România; **2003**, Barcelona, Spania şi Homberg, Germania; **2006**, manifestarea *Zilele Chişinăului la Târgovişte,* Târgovişte, România; **2006**, Atena, Thessaloniki, Grecia; **2009**, Veneţia, Roma, Italia; **2010**, Paris, Franţa, Londra, Anglia.

Distincţii, premii: 2000 - *Premiul municipal în domeniul artei teatrale;* **2007 -** Premiul pentru *Cel mai bun rol feminin secundar* în cadrul Galei Premiilor UNITEM, spectacolul *Golanii revoluţiei moldave.*

Dialog cu actrița Teatrului Municipal „Satiricus. I. L. Caragiale” Nina Toderico

Nu vreau o altă specialitate...

Dina Ghimpu: *Ca trăsături, prezență fizică, ești tipul hollywoodian de frumusețe romantică și fragilă, jertfă a destinului implacabil, căreia i-ar sta bine în roluri de femei seducătoare, obișnuite cu luxul. În parte, asemenea roluri, chiar dacă nu din cele centrale, le-ai avut, jucându-le cu multă dăruire și putere de convingere. Cum ești în viață – te asemeni eroinelor pe care le joci sau ești total opusă acestora?*

Nina Toderico: Niciodată nu mi-am imaginat, că pot fi astfel percepută... poate un pic seducătoare, dar fără aplecări spre o viață de lux. Sunt total opusă eroinelor pe care le joc.

D. Gh.: *Fiecare actriță are istoria sa: cine a îndrumat-o în ale artei, de când s-a început pasiunea pentru teatru, cine i-au fost pedagogii etc. Povestește-ne istoria dumitale…*

N. T.: Dragostea față de artă mi-a insuflat-o, încă din fașă, cred, comoara și scumpa mea măicuță. Ea, fiind dintr-o familie numeroasă de 13 copii, n-a putut să-și realizeze visul de a deveni actriță sau cântăreață. Fiind cea mai mare dintre copii, trebuia să-i dădăcească pe toți. Atunci ea a hotărât: „Dacă eu nu am avut posibilitate să-mi realizez visul, am să fac tot posibilul ca să-l realizeze copiii mei.” Îmi amintesc, de când eram mică, casa noastră era plină de tot felul de instrumente muzicale: mandolină, vioară, fluiere, xilofon, chitară ș. a. Mama, văzând că nu ne poate face muzicieni,

ne-a dat la școala de pictură. Pictorițe nici atât nu ieșeau din noi, deci ne-a dat la școala de dansuri de gală. Și tot așa, până în vara anului 1991, când a găsit într-un ziar un anunț, că la Colegiul de Arte „Elena Sârbu" din orașul Soroca se selectează un grup la facultatea Regie manifestări publice. Tot în acea zi am ajuns în Soroca „...unde nici un tren nu vine...". În timp de o săptămână măicuța m-a pregătit pentru examen: cântec, fabulă, poezie, dans, proză etc. În anul 1994 am absolvit Colegiul de Arte „Elena Sârbu", cu profesorii Grițenco Tamara – conducătorul grupei, Bucătaru Mihai și Babii Victor – regie actorie, iar în anul 1998 am absolvit Universitatea de Stat a Artelor...

D. Gh.: *Acolo cine ți-au fost profesori?*

N. T.: Veniamin Apostol – rectorul universității și conducătorul grupei, Silvia Berova, Ninela Caranfil, Grigore Rusu, Emil Gaju. Tot în acest an am fost acceptată și angajată de către maestrul Sandu Grecu în teatrul meu iubit „Satiricus Ion Luca Caragiale" și sunt fericită și mândră, că sunt actriță în acest teatru. Deci, visul mamei mele l-am realizat eu.

D. Gh.: *Merită să fii actriță în ziua de astăzi, într-un mediu social atât de vulnerabil, să lucrezi într-un ritm veșnic solicitant, cu program prelungit, mai ales pentru o femeie, care are familie, copii... Dacă nu ai fi fost actriță, ce ai fi preferat să devii?*

N. T.: Merita să fiu actriță!!! Nu-mi doresc o altă specialitate... cea pe care o am mă ajută cu brio să rezist într-un asemenea mediu social-vulnerabil. Chiar dacă aș trăi zece vieți, tot această meserie aș prefera-o!

D. Gh.: *Ai nostalgia anilor de studenție? Consideri că ai acumulat atunci toate cunoștințele necesare pentru a-ți începe zborul la „autopilot" sau poate ai avut senzația, că trebuie s-o iei de la-nceput?*

N. T.: După cum ați văzut din confesiunile mele, am opt ani de studenție – cei mai frumoși ani ai mei. Și până în prezent continui să acumulez cunoștințe în Teatrul „Satiricus Ion Luca Caragiale".

D. Gh.: *Ce roluri / fragmente individuale ai avut la universitate și cu cine dintre pedagogi ți-a fost cel mai interesant să lucrezi?*

N. T.: Am avut fericirea să lucrez mai ales cu Veniamin Apostol, Silvia Berov și Emil Gaju. Mi-a fost interesant cu toți, deoarece fiecare din ei avea metoda sa deosebită de predare.

D. Gh.: *Multe dintre rolurile dumitale sunt de expresie plastică – Io din „Metamorfozele", Roșu din „Carmen", Pasărea și Caracatița Roșie din „Maestrul și Margarita", Masca din „D'ale carnavalului" și, se pare, că ai abilități deosebite în acest sens. Ați avut lecții serioase de mișcare scenică la curs – cine v-a fost pedagogul sau este vorba de o plasticitate înnăscută?*

N. T.: Plasticitate înnăscută, dar prelucrată de maestrul Vladimir Cobasnean, Victor Babii și, cel mai mult, de regretatul maestru de balet Victor Tanmoșan, datorită căruia am realizat aceste roluri, în care miza este întâi de toate plasticitatea.

D. Gh.: *Ca actriță, ce fel de dramaturgie preferi – istorică, socială, de moravuri, clasică, contemporană, comedie, dramă, tragedie sau farsă? Care îți sunt epocile sau temele predilecte, dacă ar fi să alegi?*

N. T.: Le prefer pe toate și cred, că fiecare actor și-ar dori să-și realizeze un rol în genuri diverse...

D. Gh.: *În artă îți faci idoli în ale regiei / actoriei sau preferi să fii mai reținută, mai sustrasă, păstrându-ți individualitatea? În genere, idolatria aduce folos sau numai daune integrității umane? Mai ales,*

mi se pare actuală întrebarea în contextul nostru social, când mulți vor să imite sau să semene cu cutare sau cutare persoană publică?

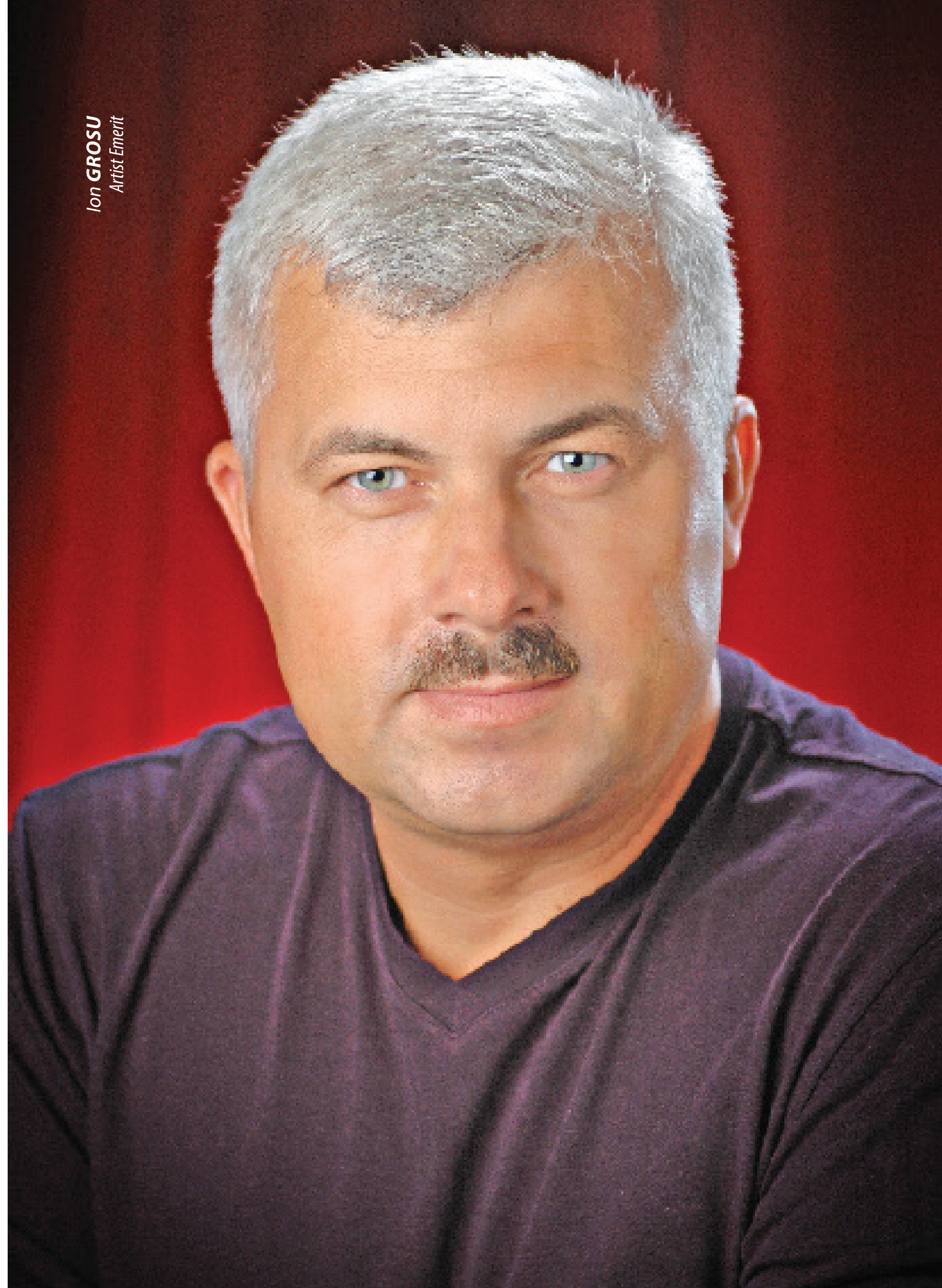
N. T.: Cred că orice actor sau regizor are idolul său, dar niciodată n-am încercat să imit pe cineva, să semăn vreunui idol. Dac-aș încerca să semăn sau să imit, ar însemna să-mi pierd eul – ca personalitate și ca actriță.

D. Gh.: *Cum îți câștigi dreptul de a juca un rol în teatru? Ai fi în stare să aduci o piesă directorului și să-i spui: domnule director, vreau neapărat să joc rolul acesta! (ia-o ca pe o sugestie directă!) Ce crezi că ar spune în asemenea caz Sandu Grecu?*

N. T.: Maestrul Sandu Grecu, regizorul și directorul artistic al Teatrului „Satiricus Ion Luca Caragiale", are o intuiție extraordinară în ce privește distribuirea actorilor în roluri – în toate piesele pe care le montează și niciodată nu dă greș. Dar, dacă i-aș propune o piesă, sunt sigură că ar accepta-o. Ar zice: „Da, puia". Așa ne dezmiardă pe noi, actrițele, scumpul și unicul nostru regizor Sandu Grecu.

D. Gh.: *Atunci, n-ai decît să faci acest lucru, ca să obții rolul visat! Eu, din partea mea, îți urez succes și sper să văd, cît de curînd, opțiunea dumitale repertorială!*

Ianuarie 2010



Ion **GROSU**
Artist Emerit

CV Ion Grosu

Născut: 12.01.1969

Studii: 1990 – 1994, Institutul de Arte *G.Muzicescu,* catedra regie teatru.

Activitate: din **1994**, actor, Teatrul *Satiricus I. L. Caragiale.*

Spectacologie: *Muşchetarul* în *Moliere* de M. Bulgakov; *Soţul* în *Triunghiul păcatului* după T. Muşatescu; *Parlamentarul* în *Hercule* de Fr. Durrenmatt; *Secretarul de partid* în *Care-s sălbaticii?* de Iu. Filip; *Băiatul din frontul popular* în *SRL Moldovanul* de N. Esinencu; *Preotul* în *Ciuleandra* de L. Rebreanu; *Inculpatul* în *Jertfe patriotice* de I. L. Caragiale de V. Alecsandri; *Koroviev* în *Maestrul şi Margarita* de M. Bulgakov; *Garcia* în *Carmen* de P. Merimee; *Dandanache* în *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale; *Iancu Pampon* în *D'ale carnavalului* de I. L. Caragiale; *Primul chelner* în *Salvaţi America!* de D. Crudu; *Poetul-Deputat* în *Golanii revoluţiei moldave* de C. Cheianu; *Omul primitiv* în *Dictatorul* de A. Strâmbeanu; *Aviola* în *Caligula* de Y. Toman; *Artur* în *Maimuţa în baie* de I. Nechit.

Turnee internaţionale, festivaluri: 1993 - 2010, Bucureşti, Târgovişte, Iaşi, Constanţa, Oradea, Sf. Gheorghe, Galaţi, Bârlad, Vaslui, Botoşani, Suceava, Giurgiu, Piatra Neamţ, Câmpulung Moldovenesc, Fălticeni, Moineşti, Comăneşti, România; **1996**, Budapesta, Ungaria; **1996**, Festivalul *„La jeunesse du monde en avant de 21 siecle",* Stokholm, Suedia; **1996** şi **1997**, Paris, Franţa; Festivalul de Teatru European, Grenoble, Franţa; **1998**,

Festivalul Internaţional de Teatru, Bagdad, Babilon, Irak; **2001**, Festivalul Internaţional al Comediei Balcanice, Vidin, Bulgaria; **2001**, Festivalul Teatrului Valah, Giurgiu, România; **2003**, Barcelona, Spania şi Homberg, Germania; **2006**, manifestarea *Zilele Chişinăului la Târgovişte,* Târgovişte, România; **2006**, Atena, Thessaloniki, Grecia; **2009**, Veneţia, Roma, Italia; **2010**, Paris, Franţa, Londra, Anglia; **2010**, Titlul *Artist Emerit*.

Dialog cu actorul Teatrului Municipal „Satiricus. I. L. Caragiale” Ion Grosu

Îmi plac toate rolurile: dacă-s ale mele – și eu sunt al lor!

Dina Ghimpu: *Ai venit în Teatrul „Satiricus” în ’94. N-a trecut mult timp până când, fiind și actor, ai devenit directorul adjunct al instituției. Cum îmbini activitatea de creație și cea de administrare a unor probleme de rutină? Nu e în detrimentul uneia dintre ele?*

Ion Grosu: Deși îmi doream să lucrez actor la Teatrul „Satiricus”, încă în perioada când abia absolvisem în 1994 Institutul de Arte, nu aveam curajul să vin eu însumi cu această propunere. Într-o bună zi mă întâlnesc cu Sandu Grecu la un colț de stradă; dumnealui, care deja mă văzuse în rolul lui Pepelea din spectacolul „Arvinte și Pepelea”, care se juca la Teatrul etnofolcloric „Ion Creangă”, m-a întrebat, fără să-l trag de limbă, dacă vreau să vin la „Satiricus”. Nu am așteptat mult și a doua zi dimineață m-am prezentat... Pe atunci „Satiricus” se afla la Botanica, în sediul Școlii de Arte „A. Stârcea”.

D. Gh.: *Iată, deci, de unde ți-ai pornit calea...*

I. G.: În afară de mine, mai erau doi pretendenți. Am prezentat un program în fața consiliului artistic – cu succes, zic eu, fiindcă chiar a doua zi am fost angajat. Țin minte și până azi această dată: 14 noiembrie 1994. La 11 ianuarie 1995 deja debutam în spectacolul „Comediantul” de Moliere, în rolul lui Zacharie Moirron. Am trăit emoții de nedescris. Era primul meu rol serios, alături de

maeștrii Mihai Curagău, Jan Cucuruzac, Valeriu Cazacu. După trei stagiuni, la 10 august 1997, dl Grecu m-a numit în funcția de director administrativ. În acea perioadă teatrul se afla la sediul Casei Armatei. Transferându-ne în actualul sediu, timp de 2 ani ne-am ocupat de reparații și reconstrucții, cu care am avut mare bătaie de cap, deoarece îndeplineam câteva funcții - cea de meșter zugrav nu era chiar ultima dintre ele. În sfârșit, acum doi ani, slavă Domnului, s-au completat statele de funcțiuni și pot să mă ocup și eu de ceea ce-mi place mai mult – munca de creație. Meseria de actor o cumulez, totuși, cu cea de șef al secției montare și mă bucur că pot discuta cu regizorul Sandu Grecu nu doar despre căldură și electricitate, dar și despre decoruri, costume și, mai ales, despre mizanscene, personaje, replici, roluri etc.

D. Gh.: *Sper într-un răspuns sincer: cum e să lucrezi alături de directorul și regizorul Sandu Grecu, ce calități ai preluat de la el în postura de conducător și ce trăsături consideri că ar trebui să le atenueze sau să le excludă din caracter?*

I. G.: Multă lume și azi mă-ntreabă cum de rezist atâta timp să lucrez cu Sandu Grecu? E foarte simplu: fiecare trebuie să fie la locul său și să-și îndeplinească cinstit obligațiunile de serviciu. Suntem două caractere diferite. Sunt calități pe care aș vrea, dar e imposibil să le preiau... Am învățat multe lucruri bune, care m-au ajutat atât în viața personală, cât și profesională. Grecu știe să pună oamenii la treabă, știe întotdeauna ce vrea și își atinge scopurile, are capacități manageriale deosebite și știe să deosebească problemele arzătoare de cele secundare, pe când eu, din păcate, uneori sunt mai lăsător, de parcă aș avea înainte sute de ani pentru a pune totul la cale (de fapt eu și sunt mai tânăr, poate că de asta!). Ne mai supărăm pe dumnealui, dar un conducător

trebuie să fie într-o oarecare măsură dictator, pentru a menține colectivul și disciplina de muncă. Adică, să facă așa, cum îi reușește foarte bine lui Sandu Grecu, un fel de profilaxie antilene și antiindiferență.

D. Gh.: *Ce responsabilități adăugătoare implică conducerea unui colectiv de creație, ce calități indispensabile trebuie să aibă un om pentru a se bucura de autoritate?*

I. G.: Nu m-am gândit niciodată cum trebuie să arate un conducător... Oricât de mic ar fi postul, important e să știi „cum" și „ce" să vorbești cu subalternii, cu colectivul. E bine să cunoști psihologia fiecărui subaltern. Ca să lucreze bine, pe unii trebuie să-i lauzi, pe alții – să-i strunești permanent. Oricum, e greu să le intri la toți în voie. Chiar dacă îl tratezi pe cineva cu refuz, trebuie s-o faci astfel, încât el să nu rămână supărat.

D. Gh.: *Te-am văzut recent într-un rol foarte haios, cel al unui fost secretar de partid comunist, la lectura textului „ce facem cu bunicul?" de C. Cheianu. Cu toate că a fost o simplă lectură, ați reușit să creați – și dumneata în mod special – niște tipaje perfect recognoscibile din trecutul nostru nu prea îndepărtat. Cum extragi din realitate exact acele trăsături, de care ai nevoie pentru un anume rol? Cum lucrezi în general la rolurile dumitale, mai ales la cele de compoziție? Ai anumite secrete profesionale?*

I. G.: Nu am secrete. Reușita spectacolului constă în distribuția corectă a actorilor în roluri; regizorul, cunoscându-i foarte bine pe fiecare dintre actori, - punctele forte și pe cele vulnerabile, deține acea cheie fermecată. Actorului i se pune sarcina, i se aduce la cunoștință tema, ideea etc. și el începe să contureze biografia personajului. Nu am lucrat cu mulți regizori, totuși, consider că regizorul Sandu Grecu are o metodă de lucru specifică, oferindu-i

actorului posibilitatea de a-și crea el însuși personajul. Mi-a plăcut să lucrez și cu C. Cheianu, deși a fost doar la nivel de lectură. Fiind și autor al piesei, Cheianu mi s-a părut că dorea să ajungă mai repede la rezultatul scontat și adeseori ne spunea cum trebuie să citim, ne povestea biografia personajului. Aș vrea să ajungem cât mai curând la premiera „Cu bunicul ce facem?", ca să vedem ce și-a propus C. Cheianu în calitate de autor dramatic și regizor al spectacolului...

D. Gh.: *Se știe, că un teatru este viu doar atâta timp, cât recurge la schimbări, la experimente. Ați realizat până acum fel de fel de proiecte ambițioase – de la turnee prin toată lumea până la montarea unor texte din dramaturgia națională, clasică și contemporană. Ce fel de experiment vă mai doriți în cadrul sau în afara teatrului vostru?*

I. G.: După cum v-ați convins și Dvs., ne schimbăm și noi, de la spectacol la spectacol; nu dorim nicidecum să plictisim spectatorii, cu atât mai mult, cu cât avem deja un spectator fidel teatrului nostru. E riscant azi, când și așa lumea nu prea vine la teatru, să faci experimente fără sorți de izbândă. Nu-mi aduc aminte să fi avut administrația teatrului scopuri speciale de a experimenta ceva cu orice preț. Un experiment nereușit ne poate costa prea mult. Întotdeauna am avut scopuri bine definite, de aceea și rezultatele au fost cele așteptate. De mai multe ori am renunțat la turnee peste hotare, fiindcă erau programate în perioade nefavorabile pentru teatrul nostru. Aici e și un secret al dlui Grecu. Și turneele își au timpul lor.

D. Gh.: *Munca voastră perseverentă a început, în sfârșit, să dea roade – opinia publică și profesională v-a recunoscut meritele și vă apreciază la justa valoare. Nu credeți că lucrul acesta ar fi de natură să vă dea un plus de confort, un plus de înfumurare și să vă plafoneze aspirațiile, să încetați căutările, experimentele, transformându-vă, treptat, într-un teatru mort, cum s-a mai întâmplat și cu alte colective?*

I. G.: Este greu să ajungi la un nivel la care să te poți bucura pe deplin de succese înregistrate: întotdeauna este loc pentru mai bine. Nu-i ușor să ajungi la o anumită popularitate, dar e și mai greu să-ți menții numele, fiind mereu în vizorul criticii și sub ochii publicului, care nu admite să-l lași dezamăgit. Toată lumea așteaptă de la noi ceva nou, ceea ce nu există în alte teatre. Și noi căutăm să le satisfacem așteptările. Așa cum a fost proiectul teatrului nostru de a monta dramaturgie națională contemporană, mă refer la spectacolele „Dictatorul" de A. Strâmbeanu, „Made in Moldova!", „Golanii revoluției moldave" de C. Cheianu, „Salvați America" de D. Crudu, „SRL Moldovanul" de N. Esinencu. Aceste spectacole sunt mai apropiate de sentimentele și trăirile spectatorilor noștri.

D. Gh.: *Ce turnee preconizați anul acesta, ce țări n-ați mai vizitat până acum? Ce roluri vei juca dumneata în stagiunea curentă?*

I. G.: Sunt preconizate câteva turnee în Marea Britanie, Portugalia, Austria și Turcia. Până acum nu am prezentat spectacole în aceste țări, sperăm să avem același succes pe care l-am cunoscut în alte țări, în care am jucat mai multe spectacole. După ce am prezentat spectacole în spaniolă - „Carmen" de P. Merimee, în franceză - „Căsătorie cu de-a sila" de J.B.Moliere, în latină - „Metamorfozele" de Ovidiu, a venit și rândul spectacolelor montate după piese ale dramaturgilor naționali: Cât privește spectacolele prezentate la sediu, în stagiunea următoare voi juca în rolul lui Brânzovenescu din spectacolul „Scrisorile pierdute ale lui I. L. Ca-

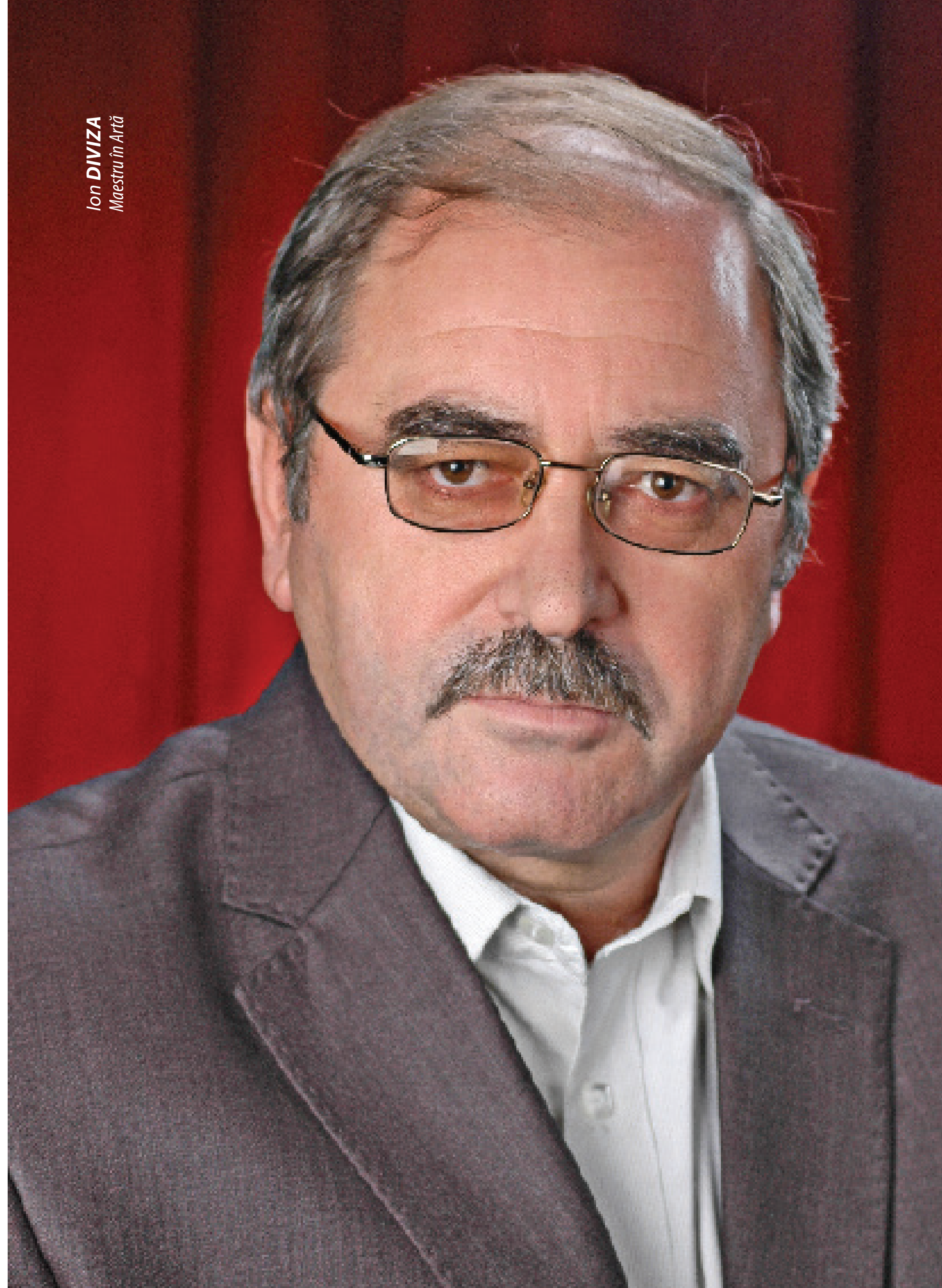
ragiale” de V. Butnaru și rolul lui Smirnov din spectacolul „Cerere în căsătorie” de A. Cehov.

D. Gh.: *Întrebarea comună pentru toți satiriciștii: ce rol îți mai dorești să joci în teatru?*

I. G.: În privința rolurilor, nu sunt pretențios. Aștept propunerea regizorului. Îmi plac toate rolurile. Dacă-s ale mele – și eu sunt al lor!

D. Gh.: *Îți urez „să fii al lor”, adică al rolurilor bune, încă mulți, mulți ani! Succes!!!*

Ianuarie 2010



CV Ion Diviza

Născut: 07.02.1955

Studiile: Universitatea de Stat din Moldova, Facultatea de Jurnalism

Activitate profesională: redactor, redactor de secţie, redactor principal al publicaţiilor periodice: **1979-83 –** *Viaţa Satului;* **1983-85***,* **1987-90** – *Chipăruş***; 1985 - 1987 –** *Literatura şi Arta;* **1995 – 1997**- *Vocea Poporului;* **1996-2000** – *Post Scriptum; din 2003 – Intellectus;* cofondator şi redactor şef al revistelor de satiră şi umor: din **2001**- *Pardon;* din **2002** – *Cucu;* redactor principal al suplimentelor de satiră şi umor: **1996 – 1998** – *Vlădică & Opincă*; **2001 – 2002** – *Fraierul de pe Bîc* – Timpul; din **2007** – *Timpul Satiric;* din **1990** şi până în prezent – secretar literar şi unul dintre fondatorii Teatrului Municipal „Satiricus. I. L. Caragiale"; a elaborat şi redactat 11 volume din *Colecţia Satiricus* (culegeri de articole, monografii): *Un deceniu cu Satiricus*; *Un magician al dansului scenic*; *Argint viu pe scîndura scenei*; *Komikaze*; *Caragiale să ne judece*; *Gîndea la lumi ce nu există*; *Tristeţea îl găsea zîmbind*; *Artistul născut în zodia bucuriei*; *Scenarii şi dramatizări de Alexandru Grecu*; *Mă rog să pardonaţi*; *O mască tremură-n oglindă;* a realizat dramatizări, adaptări, scenarii, traduceri, scenete, texte pentru cântece, parodii, miniaturi umoristice în proză şi versuri; a redactat broşuri, pliante, caiete-program, alte ediţii publicitare ale Teatrului „Satiricus. I.L.Caragiale"; membru al colegiului de redacţie al revistelor *Epigrama*, Bucureşti, *Hohote*, Târgu Jiu, *Ag Pe Rime*, Piteşti, România.

Volume de autor: 1998 - *Tinerică mi-am luat*; **1999** - a alcătuit, în colaborare, culegerea de umor *O mie şi una de anecdote* şi culegerea de epigrame *Constelaţia Post-Scriptum* **2000** - *Săgetat de o idee*; **2002** - *Pilat din... Poantă*; **2005** – *Komikaze*; este prezent în circa 45 de culegeri şi antologii de epigrame, aforisme, miniaturi umoristice etc.

Premii: 1988 - Premiul Uniunii Ziariştilor din Moldova pentru *Cea mai bună lucrare publicistică a anului*; **2005** - Premiul Uniunii Scriitorilor din Moldova pentru volumul *Komikaze;* Circa 40 de premii la festivalurile şi concursurile de epigramă din România şi R. Moldova; **1982** - Membru al Uniunii Ziariştilor din Moldova; **1993** - Membru al Uniunii Teatrale din Moldova; **1993** - Membru al Uniunii Epigramiştilor din România; **2001**- Membru al Uniunii Scriitorilor din Moldova; din **2002** - Preşedintele Asociaţiei Epigramiştilor din Moldova; **2010**, Titlul *Maestru în Artă*.

Dialog cu poetul, publicistul și secretarul literar al Teatrului „Satiricus. I. L. Caragiale” Ion Diviza

„În România am fost inclus în mai bine de 30 de culegeri de epigrame, aforisme și umor scurt”...

Dina Ghimpu: *Nu știu, dacă mai există astăzi în vreun teatru un secretar literar atât de inimos cum sînteți Dumnevoastră... Cum și când V-ați legat soarta de Teatrul Municipal „Satiricus Ion Luca Caragiale”?*

Ion Diviza: Există! La Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Bălți. Inimosul inimoșilor – cel mai redutabil secretar literar, Pavel Proca, de la care avem încă multe a învăța noi, toți ceilalți. De altfel, el a fost și director artistic – la fel de inimos și competent. Cât despre mine, am trăit și continui să trăiesc cu Teatrul „Satiricus Ion Luca Caragiale” o poveste frumoasă. Anume o poveste, fiindcă până a mă întâlni, prin 1985, cu Sandu Grecu, nici nu visasem să fiu un om al teatrului. Lucram la săptămânalul „Literatura și arta”, redactor în secția „Cultura satului”, când a venit într-o zi junele Sandu Grecu, pe atunci actor în Teatrul lui Andrei Vartic, dar și regizor al spectacolului „Soacra cu două nurori” de Eugen Gheorghiță, care se monta în teatrul popular al Consiliului Republican al Sindicatelor. Potrivit conceptului său regizoral, Grecu avea nevoie de un prolog și un epilog în versuri și venise să i-l comande autorului.

D. Gh.: *Și Eugen Gheorghiță ce-a făcut?*

I. D.: Dumnealui, care era secretar de redacție, „s-a spălat pe mâini”, expediindu-l la mine: „Iată, el, Diviza, se pricepe mai bine la versuri satirice”. Textele pe care i le-am compus, se vede, că i-au plăcut lui Grecu, fiindcă la următoarea întâlnire a venit cu alte propuneri... Vroia să-i traduc și să-i adaptez din limba rusă niște scheciuri, dialoguri, monologuri de scriitori satirici ruși... Ca să fie mai concludent, îmi interpreta, exuberant, anumite secvențe, cu vocea sa puternică, încât se adunau colegii din celelalte birouri, să vadă ce comédie se petrece la alde Malanețchi și Diviza... Colaborarea noastră cu Sandu a continuat și după ce, în 1987, m-am transferat la revista „Chipăruș”. Fiind tineri și săraci, el cu doi, eu cu trei copii (pe atunci), nu ratam ocazia de a câștiga un ban, pregătind echipe raionale, instituționale și chiar sătești de TVC, realizând miniaturi umoristice pentru repertoriul său scenic și pentru televiziune. În 1988 Sandu Grecu, împreună cu Valeriu Cazacu, regretatul Ion Popescu și alții, a fondat la Centrul Republican al Tineretului „Gagarin” Teatrul-studio „Dialog”. Aveam în clădirea Centrului un birou, unde mă refugiam în timpul liber ca să pregătesc, împreună cu regizorul, programul artistic al trupei – un program de revistă (pe atunci nu știam că îi zice astfel).

D. Gh.: *Putem spune, că încă de pe atunci ați devenit secretar literar...*

I. D.: Cam așa și-a fost... În scurt timp Sandu și-a început stagierea la Moscova, în teatrul „Satiricon” al lui C. Raikin. În acea perioadă el deja știa cu certitudine că va fonda un teatru; ideile sale se cristalizau și în discuțiile noastre din cadrul trupei „Dialog”. În mai 1990 am întreprins cu trupa primul turneu (de aproape o lună!) în România. M-am convins pe-adevăratelea ce responsabilitate comportă funcția de secretar literar: în reprezentațiile

noastre trebuia să evităm rusismele, regionalismele, neaoșismele și alte „isme”, iar omiterea acestor „găselnițe” sărăcea, dilua umorul scheciurilor. Învățam, modificam textele din mers – și eu, și actorii. Ne adaptam la cerințele noului public – și nu fără succes. A fost un turneu de pomină… O lună mai târziu, eram deja angajatul Filarmonicii, secretar literar al trupei „Satiricus”, care urma să-și înceapă activitate la finele aceleiași veri…

D. Gh.: *Cum credeți, care este, în condițiile actuale, sarcina unui secretar literar, căci funcția respectivă există în orice teatru, dar majoritatea angajaților nu prea știu cu ce să se ocupe… Poate aceasta, între timp, s-a învechit moral?*

I. D.: Bună întrebare. În funcția de secretar literar eu am făcut de toate: am tradus, am adaptat, am elaborat tot felul de acte și înscrisuri, inclusiv de contabilitate, scrisori oficiale, avize, texte publicitare, inscripții de uz intern etc. Am publicat cronici și crochiuri teatrale, articole, interviuri, recenzii… Am avut (ne)norocul să vin în teatru în perioada renașterii naționale, când limba română, care până atunci avusese în societate, inclusiv în teatru, rolul de cenușăreasă, intra în drepturile sale depline. Acest scop nobil reclama niște eforturi pe potrivă. Evident, nu mai puțin stringente erau și problemele de ortoepie, vorbire scenică nealterată, pronunție românească corectă, fără accent rusesc etc. Pentru a face față situației, Sandu Grecu a angajat un cunoscut specialist în domeniu, profesorul universitar Gheorghe Gojin. Totuși, cea mai importantă și, de ce să nu recunosc, cea mai plăcută muncă ținea de pregătirea repertoriului. În acest sens, am realizat de cele mai multe ori, împreună cu Sandu, mai multe scenarii, adaptări scenice, muzicaluri, reviste satirice, scenete, scheciuri, texte pentru cântece.

D. Gh.: *Și dacă revenim la întrebare?*

I. D.: Fiecare teatru are, totuși, specificul său. Și, respectiv, necesitățile sale. În plus, în teatru, conform statelor de funcții, există secția literar-dramatică ce include, de regulă, câțiva colaboratori: redactor-traducător, responsabil de relațiile cu publicul, relațiile cu străinătatea etc. Deci, pentru ca această micro-structură să funcționeze cu maxim randament, sarcinile trebuie distribuite foarte judicios între cei doi-trei angajați (la „Satiricus I.L.Caragiale”, în același sector muncește Victoria Cazacu, responsabilă de relațiile cu străinătatea și de chestiunile organizatorice curente). În concluzie, fiecare secretar literar trebuie să facă tot ce-i stă în puteri pentru a extinde popularitatea și buna reputație a teatrului, contribuind la sporirea calității spectacolelor, precum și a tuturor acțiunilor literar-artistice desfășurate în cadrul instituției.

D. Gh.: *Referitor la etica profesională – se consideră, că un secretar literar nu poate face critică de teatru la spectacolele propriului teatru – nu și-ar permite să fie destul de obiectiv în privința valorii adevărate a spectacolului… Dumnvoastră văd că scrieți și publicați destul de mult, îngrijiți toate edițiile, apărute în colecția teatrală a Teatrului „Satiricus Ion Luca Caragiale”. Credeți că principiile etice nu mai sunt valabile, odată cu relativizarea tuturor valorilor sau reușiți să faceți față cerințelor deontologice?*

I. D.: Sunt întru totul de acord că un secretar literar n-ar trebui să facă critică de teatru la spectacolele propriei trupe. Însă, cred eu, una e să faci critică de teatru și alta e să publici o cronică teatrală, menită să anunțe publicul referitor la un eveniment teatral, să promoveze o premieră, un spectacol bun. Și apoi, știți cum e la noi, în Moldova: poți să aștepți mult și bine ca să-ți vină ziariști, cronicari de teatru sau critici la premieră și, mai ales, ca să scrie

ceva după asta... Nu pun mâna în foc, că n-aș fi păcătuit cu elogierea unor spectacole sau a unor actori satiriciști; am făcut-o însă întotdeauna conștient, nu doar din obligațiunile mele de serviciu și de „patriotismul local", de care trebuie să dau dovadă, dar și de cerințele deontologice, pe care trebuie să le respect. Sandu Grecu mi-i martor!...

D. Gh.: *Ați tradus, adaptat și compus versuri la unele din spectacolele Teatrului „Satiricus Ion Luca Caragiale". N-ați avut niciodată intenția să scrieți dramaturgie originală? Sau, poate, Vă serviți de dictonul „aut Caezar, aut nihil"?*

I. D.: Să știți, că mi-ați pus degetul pe rană. Am avut intenții, n-am prea avut timp (e un fel al meu de a mă justifica) și, poate, suficient curaj. Am scris teatru scurt, am publicat mai multe scenete. Pentru una din ele, „Vama", postată pe internet, mi s-a cerut permisiunea să fie montată în România, la Târgu-Mureș, pare-mi-se... Însă nu am mers mai (prea) departe. Și cu dictonul „aut Caezar, aut nihil" aveți perfectă dreptate.

D. Gh.: *Să trecem la alte teme, mai generale... Ce înseamnă să fii scriitor într-o țară ca a noastră? Care este actualmente statutul scriitorului? Se merită efortul în situația, când lumea e săracă, derutată, superficială, citește din ce în ce mai puțin, plus la asta – invazia computerelor, pe care n-o poți opri cu nimic – adică, crește o generație care se îndepărtează tot mai mult de carte...*

I. D.: Condiția scriitorului în Moldova?... E vrednică de plâns, însă noi, basarabenii, și așa suntem prea plângăcioși... Cine, la noi, trăiește din scris? Eu, de exemplu, am trei servicii/locuri de muncă și abia reușesc să leg tei de curmei... Statutul scriitorului?... Doamne... Nu destul că nu primești un sfanț onorariu pentru cartea scoasă de sub tipar, dar mai ești nevoit, dimpotrivă, să plătești

mii și mii de lei (dacă îi ai) pentru editarea ei. Și o faci pentru ce: să ai satisfacția de a-ți vedea numele pe o copertă sau pentru a „contribui la dezvoltarea literaturii naționale"?! Unde mai pui, că lumea noastră, a românilor basarabeni, aproape că de loc nu mai citește. Iar marii exegeți din România, autori de Istorii ale Literaturii Române, cu multă reticență abia de includ vreun nume de scriitor basarabean în volumele elaborate actualmente (din fericire, eu sunt prea mic, ca să fiu afectat de asemenea nedreptate). Ca autor literar, am totuși bucuriile mele. Genul pe care îl profesez în mod special, epigrama, îmi permite să scriu oricând și oriunde – în troleibuz, la berărie, în mijlocul drumului etc. În plus, am posibilitatea să public frecvent în presă. Deja de vreo 5 ani susțin la ziarul „Timpul" rubrica „O epigramă pe zi". În România sunt editate sistematic culegeri/antologii de epigrame, aforisme și umor scurt, deja am fost inclus în mai bine de 30 de cărți. Public frecvent și în revistele din Țară. Și încă: epigramele sunt foarte solicitate de cititori și pe internet, în spectacolele de estradă, în cadrul unor concerte, la întâlnirile cu cititorii. Însă această mică bucurie a mea nu înseamnă mai nimic pentru marea literatură română din stânga și dreapta Prutului...

D. Gh.: *Avem mai multe uniuni de creație – o moștenire mai veche, de sorginte sovietică, cărora astăzi numai de probleme de creație nu le arde. Mai organizează din când în când câte o manifestare artistică, în rest... majoritatea nu sunt nici sindicate, nici „de creație"... Ce credeți, cum ar trebui restructurate acestea, pentru a fi parteneri de nădejde ai structurilor guvernamentale, nu numai niște organisme, care cerșesc bani de la guverne? Pe ce proiecte ar trebui, preponderent, să-și axeze activitatea?*

I. D.: Orice s-ar spune, uniunile de creație sunt necesare atât pentru creatori, cât și pentru consumatorii de literatură/artă. Chiar dacă un om de creație, prin natura sa psihologică, nu poate fi încadrat într-o structură prea rigidă, el are oricum nevoie de sfatul unui exeget, de întruniri și dezbateri profesioniste cu colegii de breaslă, de concurență stimulatoare. Orice creator, oricât de mult ar vrea să fie independent și solitar, își dorește într-un moment să simtă alături umărul unui confrate. Mai trist e că și uniunile de creație, ca și oricare alte structuri, de la o vreme se birocratizează, se îndepărtează de menirea și funcțiile lor directe, pentru care au fost înființate. La modul practic, actualmente Uniunea Scriitorilor și Uniunea Teatrală ar trebui să vină la guvernanți, în primul rând, cu proiecte de asistență culturală a provinciei, proiecte care să preconizeze deplasări de creație sistematice și turnee la sate pentru decomunizarea și culturalizarea lor. Sunt foarte multe localități în Moldova, în care n-a călcat picior de scriitor sau de artist al scenei. Firește, uniunile de creație ar trebui să joace un rol mult mai important și în politicile de culturalizare prin intermediul radioteleviziunii și internetului.

D. Gh.: *Aveți în cadrul teatrului o manifestare tradițională, devenită și una de prestigiu – Gala Premiilor Teatrului „Satiricus Ion Luca Caragiale". Cum o vedeți în acest an, cu ce noutăți veți uimi opinia artistică de la noi? Veți continua seria parodiilor poetice la adresa laureaților Galei?*

I. D.: Dacă vorbim despre Gala din 2010, când teatrul nostru își va sărbători aniversarea de 20 de ani de la fondare, încă nu pot spune cum anume o vedem. Cert e că va fi o Gală de excepție, evenimentul ne obligă să fim la înălțime. Tradiționale la aceste manifestări sunt „înterebările cu ghimpi" adresate laureaților

și personalităților care înmânează trofeele. Prestația laureaților anului 2009 a fost una cu totul deosebită. Drept urmare, și manifestarea din anul trecut s-a dovedit a fi, în opinia mai multor personalități, una de excepție. Cât privește epigramele și parodiile în adresa unor laureați, zic eu, n-ar fi rău să le găsim un loc în scenariul Galei viitoare. Cu ocazia aniversării, aceste „împunsături poetice" i-ar putea viza, la o adică, și pe actorii trupei „Satiricus I. L. Caragiale".

D. Gh.: *Vă urez succese de creație, versuri noi și piese originale!*

I. D.: Vă mulțumesc și… să Vă audă Dumnezeu!

Ianuarie 2010

CUPRINS:



Tiparul executat la tipografia Bons Offices
Bd. Gagarin nr. 10, telefon: 500 577, Fax. 500 895
e-mail: ion@bons.md